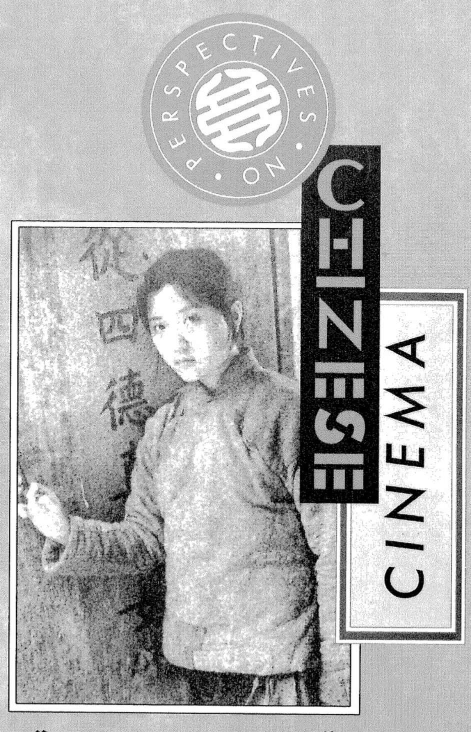


آفاق السينما الصينية

كرس بيري

ترجمة الشريف خاطر

مكتبة الإسكندرية
مركز الفنون
دراسات سينمائية
(٢٠)

آفاق السينما الصينية

كرس بيري

ترجمة
الشريف خاطر



هذه هي الترجمة العربية الكاملة
لكتاب آفـــاق السينما الصينيـــة

PERSPECTIVES ON
CHINESE CINEMA
EDITED BY
CHRIS BERRY
First Published in 1991
by
British Film Institute

فهرس

تقديم

كان نشر طبعة أوسع انتشارا لكتاب «آفاق السينما الصينية» على وشك التنفيذ قبل مذبحة تيانانمن. كنت أرى في ذلك الوقت أنه سيكون بمثابة نوع من الإعلام والترحيب الحقيقي، للبزوغ المفاجئ لكل من السينما الصينية في مجال السينما الدولية، والدراسات الأكاديمية في مجال الفيلم الصيني. والآن وأنا أكتب هذا التقديم عشية الذكرى السنوية الأولى لهذه المذبحة، أجد الأمر كله مفارقة ساخرة حزينة. وحتى الآن مازال الأمر غير واضح، بالنسبة لآثار التيار السياسي المتشدد على إنتاج الأفلام. ومع ذلك، فمن الواضح أنه لم يذلل الصعوبات القائمة بالفعل في مجال صناعة السينما في الصين، أو يقوم بعمل خطوات لتحقيق أي تسهيلات للباحثين.

وعلى أي حال، ففي مثل هذه الفترات المضطربة، يكون من الأهمية بمكان ألا نتغاضى عن الكثير مما تم إنجازه في السنوات القليلة الماضية. ففي عام ١٩٨٥، عندما نشرت جريدة «كورنيل إيست آسيا»، الطبعة الأولى من هذا الكتاب، كانت السينما الصينية تكاد تلوح في الأفق. فلقد شاهد عدد قليل من المشاهدين خارج الصين العديد من الأفلام الصينية، وصرح بعضهم بأنهم استوعبوها أو أعجبوا بها. لكن خلال عدة شهور تبدل كل ذلك عند عرض فيلم الأرض الصفراء «في مهرجان هونج كونج السينمائي. وأعلن عن مولد موجة جديدة. وظهرت خلال هذه الصحوة مجموعة من الأفلام أنتجها مجموعة من الشباب أطلق عليهم مخرجو «الجيل الخامس».

لفتت أعمال «الجيل الخامس» انتباه مهرجان الفيلم الدولي لعالم الشرق، لإلقاء نظرة شاملة ليس على الصين فقط، بل على صناع السينما في تايوان وسينما هونج كونج المزدهرة. في عام ١٩٨٨، تحدد موقع السينما الصينية بقرار لجنة تحكيم مهرجان برلين السينمائي الدولي، بفوز فيلم «الذرة السكرية الحمراء» Red Sorghum بجائزة الدب الذهبي، وسرعان ما تبعه فيلم «مدينة الأحزان» City of Sadness بالفوز بجائزة الأسد الذهبي في العام التالي ١٩٨٩، في مهرجان فينسيا السينمائي الدولي. وأنا أتساءل، لو أننا ألقينا نظرة إلى الوراء. انطلاقا من هذه النقطة المتميزة، عن عدم إشارة

ليوأو فان لي، لهذه السنوات باعتبارها «العصر الذهبي» الثالث، في كتاباته الدورية، التي بدأها عام ١٩٨٢؟

بالتوازي مع هذا التحول الملحوظ، بدأت الدراسات السينمائية الصينية تصبح ذات ملامح واضحة فيما يختص بالأفلام الأكاديمية منذ الطبعة الأولى لهذا الكتاب. في يناير عام ١٩٩٠، عقدت جامعة كاليفورنيا مؤتمرا دوليا كرس للسينما الصينية بالذات، شارك فيه سينمائيون من جميع أنحاء العالم. عند نشر الطبعة الأولى من هذا الكتاب، كنا نأمل في لفت الأنظار إلى هذه المنطقة المتجاهلة من قبل الدارسين. والتشجيع على مزيد من الاهتمام بها. أما الآن فلم تعد هناك حاجة لتكرار هذه الدعوة : فهناك الكثير والكثير من الباحثين يكتبون عن السينما الصينية كل عام .

نتيجة لهذا النشاط، كان لابد أن يبزغ بالتأكيد حقل أكثر وضوحا من حقول المعرفة يتسم بالتداخل وإثارة الاهتمام. والقصد من المقالات التي يحتويها هذا الكتاب، تقديم أفضل الكتابات التي عملت على تأسيس هذا الحقل المعرفي. عند القيام باختيارها، دهشت للطريقة التي توافقت بها وارتباطها ببعضها. وعندما قمنا بتجميع النسخة الأولى شعرنا بأن كلا منا كان يعمل تقريبا في عالم صغير خاص بنا. كانت الأفكار تتواثب من مقالاتنا وتلتقي مع بعضها البعض وتصبح نقطة انطلاق في حاجة إلى مزيد من العمل وتكون بمثابة أرضية نرتكز عليها. ولهذا السبب بالذات رفضت نزوعي إلى تصنيف هذه المقالات تحت مسميات تقليدية تحمل عناوين مثل «التاريخ» أو «الهوية القومية». إن الصورة العامة لا تزال متجزئة غير كاملة، لكن هذا التداخل المتعدد التكافؤ عبر كل المقالات، ربما يساعدنا في معرفة أين نحن، ويؤكد عزمنا على تحقيق أهداف للبحوث المستقبلية.

إن عملية تحديد المعالم العامة في الحقيقة أحد الدوافع القوية التي تقف خلف هذه المقالات المختارة. فهناك مثلا، ليو أو فان لي، ماري كلير كويكيمل، تشياو هسيونج بنج، جميعهم يعملون في مجال تاريخ الفيلم التقليدي. كلٌّ منهم بطريقته الخاصة لتحديد هوية الموضوعات العريضة، ومراحل تطور الأحداث، والممثلين العظام، ودمج هذه النقاط مع العناصر الأخرى، في لوحة عريضة.

أما فيما يتعلق بالنص والنزوع إلى التقاليد في التأريخ للسينما، فقد تم التعرض لهما في هذه الكتابات. فماري كلير كويكيميل وبول كلارك يهتمان جدا بذلك من خلال كتابتهما، إذ يهتم

كلارك بالأبعاد السياسية في صناعة السينما في الصين، في حين تهتم كويكيميل برصد الأحوال الاقتصادية، والتقنية والمؤسسات التنظيمية المسئولة عن التنمية بنوعياتها المختلفة. أما ليو أو فان لي وتشاوهسيونج- بنج، فيميلان أكثر للكتابة عن النصوص لتحديد هويتها والتعرف على النواحي الجمالية في كل الأفلام الصينية التقليدية وكذلك سينما هونج كونج وتايوان بصفة خاصة. وهذه المقالات الأربعة تهتم بتحديد الفترات الزمنية والفصلية. ومقال «لي» تقييم صريح للتقاليد «الإنسانية» لأدب حركة الرابع من مايو، لتوصيف «العصور الذهبية» للسينما الصينية. أما كلارك، فإن جهوده تنصب بصفة خاصة على إبراز الفترات الهامة التي يعزوها إلى النوافذ الصغيرة التي فتحت نتيجة لاسترخاء السيطرة السياسية بعد عام ١٩٤٩. كما اهتم شياو وكويكيميل بالفترات المتميزة للسينما وتعاملا معها.

مثل هذا الجهد ضروري جدا للتطوير والتقدم في هذا الحقل. وبدونه، لن يكون ممكنا الحصول على مزيد من الدراسات الكاشفة، مثل هذه التي تكمل هذا الكتاب، أو حتى نبدأ في التعرف على أبعادها الهامة. وعلى أية حال، سوف تكون هناك علاقة جدلية حتمية بين هذه النوعيات من الكتابة. فالتاريخ العريض يمد الباحثين بعلاقات متعارضة، ونصوص يمكن من خلالها القيام بتحليلات جديدة تؤدي بدورها إلى رؤية عريضة شاملة في المستقبل.

من ضمن الظواهر الأكثر تميزا في صناعة السينما الصينية، تفوق «الجيل الخامس» غير المتوقع الذي لفت الانتباه في السنوات القريبة الماضية. وهناك أربع مقالات في هذا الكتاب عن هذه الظاهرة. منها مقالي الذي يتناول المشاكل الاقتصادية والسياسية التي تواجه مجموعة الجيل الخامس. ومقال تحليلي كتبه «توني ريان» عن أصول هذه المجموعة، والمقالان يركزان على السياق المؤسسي وعلاقته بالجيل الخامس. ومقالان لكل من استرياو ويوجين وانج يهتمان بعنصرين بالذات (كانا من أسباب النجاح) لتفردهما، وأهميتهما.

من الطريف أن كلا من ياو و وانج اكتشفا أن الاختلاف الجنسي من حيث النوع أسلوب مفيد في الأفلام التي قاما بتحليلها، وكان هذا الكشف واحدا من أهم النقاط العامة التي تجسد العديد من أفلامهم التي أنتجت مؤخرا في السينما الصينية. كما أن مقالي في هذا الكتاب عن فيلم «الأصهار» إخراج / لي شوانج شوانج وكذلك مقال إي. آن كابلان عن المرأة في السينما الصينية

يأخذان هذا الاتجاه. ويبدو أن هذه الجهود في تحليل انتشار هذا النوع، من حيث كون الفرد ذكرا أو أنثى (أو الجنوسة) في العلاقات الحتمية، التي أقامتها أفلامهم مع المشاهدين، أدت إلى تعميق الأنماط الأيديولوجية (ذات الفكر المعين، من خلال المعالجة السينمائية الصينية).

وقد اهتمت كابلان بشكل خاص بالنماذج التي ظهرت والعلاقة بين المخرجات من النساء والمشاهدات، لكن بالنسبة لي أنا ويا و وانج فنحن نتعامل مع «الجنوسة» باعتبارها استعارة سياسية عريضة، تربط بين الرجال والنساء، كأنماط، مثال أن تكون الشخصية عدوانية أو طيعة، وتتوائم مع التقاليد والتعاليم الكونفوشيوسية، والدايميزية والماوية. هذا التوجه في التفكير كان بمثابة دافع للكتابة عن الجنوسة في مقالات أخرى، تهتم بالإطار العام للثقافة الصينية. فنجد كاترين يي يو شوو، تهتم بالأعمال المتميزة من الشعر التقليدي والفنون التشكيلية التي وجدت طريقها إلى السينما، وكذلك ليو أو- فان لي يركز في مقاله على العلاقة بين السينما والتقاليد الأدبية. أما جيني كووك والايو، فنجدها من ناحية أخرى تقارن بين سينما الصين وسينما هونج كونج بناء على الاختلافات الثقافية العميقة بين الاثنين، واعتمدت في دارستها على كتابات المنظرين الثقافيين من الغربيين والصينيين.

عند الكتابة عن الجنوسة، والهوية القومية والمجتمع، والفرد، وموضوعات أخرى متنوعة استخلصناها من خلال السينما الصينية، وعرضناها في هذه المقالات، فإن كتابها قاموا بسلسلة من الاتصالات بالفيلم الغربي والدارسات الثقافية. كما أشارت « إي . آن كابلان» في مقالها بقوة، بأن كل الكتابات عن السينما ليست منفصلة، لكنها بمثابة حوار، وهذا يحدث في حالة الكتابة التي نعتبرها بطريقة أو بأخرى، كتابة عن ثقافة مغايرة. فمن خلال الكتابة عن تواجد المرأة في الصين، والأزمات الذكورية والعلاقة بين الأيديولوجيات الاشتراكية والنظام السلطوي الفيدرالي، وكذلك المقارنة بين السينما الغربية، وسينما الصين وهونج كونج وتايوان، نجد أن هذه المقالات التي يضمها هذا الكتاب جعلت السينما الصينية تشارك في مناقشات عريضة تتعدى الحدود الثقافية الفردية.

وكرد فعل لهذه الكتابات الأولى المتنوعة، فهناك أمران يشغلانني من أجل المستقبل. أولهما : من الواضح أن هناك تطورات معقولة تم إنجازها في السنوات القليلة الماضية، إلا أن هذا الإنجاز الذي تم يشير كذلك إلى وجود فجوات لم يتم ملؤها واتجاهات جديدة. فعلى سبيل المثال : رغم أن بول كلارك قد أمدنا بمادة تاريخية ضرورية ورائعة عن السينما الصينية فيما بعد عام ١٩٤٩، إلا أنه مازال

ينقصنا تاريخ يُعتمد عليه للسينما الصينية قبل عام ١٩٤٩، كذلك سينما تايوان وهونج كونج*. وقد أعطتنا ماري كليركوكيميل ملامح عامة متميزة عن سينما التحريك، في حين كان تناولها للأفلام التي تصور مشاهد الحياة اليومية، والتسجيلية، والشرائط الإخبارية غير واضح المعالم بشكل كبير. رغم وجود عدد لا بأس به من التحليلات الجيدة لأفلام الجيل الخامس التي أنتجت في السنوات القليلة الماضية، وأمثالها من أفلام الموجة الجديدة في تايوان، وكذلك سينما هونج كونج الشعبية، إلا أن الأفلام القديمة للصين لا يزال ينقصها الكثير من الدراسات.

وأنا على يقين عندما أتحدث نيابة عن كل المشاركين في هذا الكتاب، فإن الأمل يحدوني بأن يواصل هذا المجال الجديد مسيرته ويبقى متواجدا بتطويره مستقبلا. وعلى أي حال، هناك الكثير من الصعوبات لتحقيق هذه الآمال. وإذا كان هناك في الماضي نقص في الباحثين في مجال السينما الصينية، فإن المشكلة الآن أن هذا الأمر أصبح بمثابة نوبة، فهناك العديد من الناس يودون الكتابة عن أفلام الثلاثينيات والأربعينيات، أو العناصر الفنية لصناعة السينما في هونج كونج، لكن المشكلة الكبرى تكمن في الوصول إلى هذه العناصر، إذ إن شركات السينما التجارية في الصين، كما في بقية أنحاء العالم، تقلل من أهمية الحفاظ على الأفلام السائدة أو التسجيلية، إذ لا يوجد نسخ لمعظم الأفلام الصينية العظيمة فيما قبل عام ١٩٤٩.

ومما يجعل الأمر أكثر سوءا، هو الفشل في جمع ما تبقي من أفلام الماضي وحتى ما ينتج الآن، أو الصعوبات في الوصول إلى هذه المجموعات التي يجب الحفاظ عليها. هونج كونج ليس لديها أرشيف حقيقي للسينما. ولقد حاولت الصين لكن تحقيق ذلك يمثل صعوبة كبرى. لو أن بقية العالم لديه الرغبة في التعرف على الإنجازات الرائعة للسينما الصينية، فهذا هو الوقت المناسب لكل المؤسسات الصينية للتعريف بهذا التراث الثقافي. وهذا يتطلب نشاطا أكبر في مجال الأرشفة، وبنفس القدر من الأهمية أن تُفتح هذه الأرشيفات لكل الدارسين الشغوفين للاضطلاع على محتوياتها.

هذا يؤدي بي إلى الاهتمام الثاني من أجل المستقبل، فإذا كان الحصول على الأفلام هو

* كتاب الثقافة والسياسة في السينما الصينية، منذ عام ١٩٤٩ (كمبردج «مطبوعات جامعة كمبردج ١٩٨٧) تأليف بوك كلارك.

المشكلة، فلابد أن يكون هناك سبب لذلك. فليست مصادفة أن كلا من ليو أو فان لي وبول كلارك اكتشفا أن أكثر الفترات إنتاجا في صناعة السينما الصينية، تلك التي كانت فيها السلطة المركزية أكثر استرخاء. ونفس الشيء تحقق منه الكثير في مجال الكتابة عن السينما الصينية، وبخاصة عن الأعمال التي بزغت أخيرا، وقدمناها في هذا الكتاب. ويبدو أن السلطات الرسمية في الصين وتايوان وهونج كونج، كانت لديها شكوك كالعادة في الباحثين ذوي الفكر المستقل، مثل صناع السينما ذوي الفكر المستقل أيضا، الذين يشبهون استمرارية الاستيلاء على السلطة بتجميد الحوار والتغيير.

أحيانا نقول في الإنجليزية «هذا شيء أكاديمي» عندما نعني «لا شيء يهم»، وهناك الكثير من الناس يصرون على اعتبار الفن «مجرد ترفيه». وعلى كل، فإنه من الاستحالة بمكان، تصور أن أي إنتاج منطقي، سواء أكان فيلما، أو كتابة أكاديمية قد ينظر إليه بخفة في الثقافة الصينية. هذا بالإضافة إلى أن كل المنتج الثقافي، لا يمكن أن يبدو مجرد انعكاس، لكنه نشاط فعال في التطبيق الاجتماعي.

في الوقت الحالي، يبدو أن السلطات في الصين تبذل جهدا منسقا لتجميد التغيير. رغم أن صناع السينما من «الجيل الخامس» غالبا ما يعارضون ذلك، في حين أن السياسة التايوانية تركت مجال الثقافة السينمائية مفتوحا، كما يتضح بجلاء من فيلم «مدينة الأحزان» للمخرج هو هاوهسين، الذي يعارض فيه الأحداث السياسية المسيطرة على الأوضاع منذ أربعين عاما. إن كل ما يستطيع أن يقدمه مجال النقد السينمائي المحدود خارج الصين، هو المساعدة في استمرارية الحوار والاختلاف، وأمل ألا تكون هذه المجموعة من المقالات مجرد إشارة فقط إلى إنجازات السنوات القليلة الماضية، بل إصراراً على استمرارية هذه الإنجازات.

كرس بيري – ملبورن

١٩٩٠

ليو أو - فان لي

تقاليد السينما الصينية الحديثة

بعض الاكتشافات والرؤى الأولية

باعتباري مؤرخا أدبيا، فأنا لست مؤهلا للبحث في تطور السينما الصينية بمفرداتها الخاصة بها.[١] لكن اهتمامي ينصب على الإمساك بالعلاقة بين السينما والأدب وبين النزعات التاريخية وبين الأشكال الفنية للتعبير. ولدي قناعة راسخة بأن السينما الصينية الحديثة قد وصلت إلى هذا الشكل الفني الناضج، بسبب ارتباطها الوثيق بالأدب الصيني الحديث، وخاصة الدراما المنطوقة «فن المسرح». انطلاقا من ذلك، يمكننا أن نتحدث بقدر استطاعتنا عن «تقاليد» السينما الصينية الحديثة، جذورها الفنية التي توجد في الأدب الجديد، التي عانت من بعض «التسلط» العام. من خلال بحث لي عن تاريخ الأدب الصيني الحديث، اكتشفت أنه في كل حقبة تاريخية يكون هناك نزوع لظهور نوع سائد من الأدب. ولكي نحدد موقعه بالتقريب فأقترح أن نعود إلى بواكير حركة الرابع من مايو في الفترة من (١٩١٧-١٩٢٧)، حيث كان نوع الأدب السائد هو القصة القصيرة؛ وفي العقد التالي (١٩٢٧- ١٩٣٧) كانت الرواية، وفي فترة الحرب الصينية - اليابانية، (١٩٣٧-١٩٤٥)، كان المسرح، وفي ما بعد سنوات الحرب (١٩٤٥-١٩٤٩) كانت السينما بالتأكيد. من خلال هذه الخريطة غير الدقيقة نجد أن الفترة من (١٩٤٥-١٩٤٩) تعتبر كما ترسخ في فكري على الأقل، بمثابة «العصر الذهبي» للسينما الصينية الحديثة، فالمستوى الفني الرائع الذي توصلت إليه ظل متفوقا بالمقارنة مع إنتاج هذه الأيام .

إن هذه المنطقة المهملة تتطلب المزيد من البحث، ويمكن اعتبار مطالبي مجرد اقتراحات، من الممكن أن تكون مادة لمزيد من الاختبار إزاء الكثير من الشواهد، وتراجع من قبل باحثين متواصلين في دارسة هذا الموضوع بشمولية أكثر.[٢] وعلى أي حال، فأنا لا أود في هذا المقال المبدئي إثارة جدال، إلا إذا تفجر مجال للحوار ولفت أنظار الباحثين. ومقالي مداخلة بين السينما والأدب، الذي بدأ في الثلاثينيات وبلغ ذروته في أواخر الأربعينيات، وأبدع تقاليد شاملة للواقعية الاجتماعية، التي أكسبت بدورها السينما مسحة جمالية. إن أية محاولة موضوعية لدراسة وتحليل للسينما الصينية المعاصرة، لابد أن تكون قائمة على معرفة التقاليد. وبصفتي واحدا من المهتمين بجماليات السينما، أود أن أتوقف أمام عدد من التأملات حول المضامين الشكلية التي تتضمنها هذه التقاليد.

تطور السينما الصينية الحديثة لم يلتق بالأدب إلا في بداية الثلاثينيات. و«الثورة الأدبية» التي انبثقت عام ١٩١٧، كجزء من حركة ثقافية شاملة نحو ثقافة جديدة (يشار إليها من قبل المؤرخين بحركة الرابع من مايو)، لم تحدث سوى أثر قليل على صناعة السينما الناشئة، التي ظلت خلال العشرينيات مؤسسة تجارية تنتج أفلاما لتسلية الجماهير. في عام ١٩٢٩، قام «تيان هان» أحد رواد المسرح الحديث بإنشاء «جماعة الدراما والسينما» وسميت «جنوب الصين» «Nanguo» وامتدح تيان هان في برنامج الجمعية، السينما كواحدة من أهم ثلاثة إنجازات للبشرية (والإنجازان الآخران هما، أن تكون ذات طابع رومانسي، والنبيذ والموسيقى)، ولكون السينما أحدث هذه الإنجازات الثلاثة، فهي أيضا الأكثر «ساحرية» بالنسبة له، لأن لديها القدرة على خلق الأحلام في وضح النهار.(٣) ورغم اهتمامه الشخصي بالسينما، فإن جهود «تيان هان» في هذه الفترة، لم توجه للدراما رغم ذلك.

في عام ١٩٣١، أنتج أول فيلم «ناطق» وكان الفيلم أقرب إلى الدراما المسرحية . لكن انتشار الدراما في السينما أخذ مكانة عام ١٩٣٢، عندما قرر عدد من الدراسين والكتاب من الجناح اليساري، بالتعاون مع أعضاء الحزب الشيوعي السري، الانضمام إلى شركة مينج زنج (ستار) للإنتاج السينمائي.(٤) وقد كانت حركة متميزة مقارنة بما حدث قبل عقد من الزمان عندما تحولت مجلة تجارية «القصة القصيرة الشهرية» من مجرد مجلة للتسلية وقتل وقت الفراغ إلى منتدى جاد للأدب الجديد. لم تترسخ تقاليد السينما ذات «الوعي الاجتماعي» إلا بعد إنتاج سلسلة من الأفلام الجادة باستوديو «مينج زنج»، وبمنأى عن «تيان هان» قام اثنان من النشطين في ستوديو مينج زنج، وهما الكاتبان المسرحيان المشهوران زيايان ويانج هاتشينج، بكتابة الأفلام الأولى، فكتب زيايان سيناريو أول فيلم صامت «الطوفان الجارف» لقطة لقطة بالتفصيل، وقام كذلك عام ١٩٣٣، بإعداد سيناريو فيلم دودة حرير القز» عن رواية الكاتب ماو دون الشهير. وفي نفس الوقت بدأ يانج في كتابة السيناريوهات.(٥)

والمرء ليس بحاجة للاتفاق الكامل على تقييم المؤرخ السينمائي شينج جيهوا، بأنه منذ عام ١٩٣١، كان الحزب الشيوعي الصيني، من خلال تنظيماته الطليعية مثل جماعة الجناح اليساري الدراميين، هو الذي قاد حركة السينما الصينية الحديثة(٦) . كان الحزب وقتها حزبا سريا، وضعيفا للغاية من الناحية التنظيمية حتى يوفر ذلك النوع من الكوادر، التي تستطيع فيما بعد تلقين مضامين الفن والأدب. ويمكن القول بأن التيار اليساري الذي جرف معظم الكتاب في الثلاثينيات،

كان له موقف اجتماعي معارض، وفي كل من الرواية والسينما يكتشف المرء وجود هجمة شرسة على كل سلبيات المجتمع المعاصر. وتم معالجة هذه الهجمة والتعبير عنها بشكل فني اصطلح على تسميته «الواقعية الاجتماعية» أو «النقد الواقعي» حتى نستطيع أن نفرقه عن الشكل الآخر الذي يتسم بالمزيد من الفكر ويسمى «الواقعية الاشتراكية».

وفي حين تحمل هذه الأعمال دلالات سياسية، فإن رؤية الواقع تنكشف في كل عمل وتترسخ في الإدراك الواعي للفرد كاتبا أو سينمائيا، ويصبح بمثابة وخز لضمير الفرد الذي يعاني بشدة لعدم رضاه عن البيئة التي يعيش فيها (سواءً أكان رجلا أم امرأة)، وليس لديه القدرة على تقديم حلول لهذه المشاكل. وهكذا فإن النزعة الجماعية « للواقع الاجتماعي» هي «النقد» و «الكشف الفاضح»، كانت تحركه الاهتمامات الإنسانية من أجل أزمة الشعب الصيني. وبسبب هذا الواقع الإنساني الجاف والمتدني، فقد كانت رسالة السينما المباشرة غالبا ما تغلف بالرقة والمثاليات الساذجة[٧] . وإذا كان اليأس في الظروف الراهنة يكبل الآمال، حسب ما يمليه منطق الكشف الاجتماعي، فإن الآمال نفسها تصبح عديمة الوضوح كذلك. هذا بالإضافة إلى أن الرسالة السياسية تدعو فقط إلى نهاية للمعاناة الحالية، دون أن تشير بأي حال من الأحوال، إلى مستقبل واضح محدد. وجزء من فوضى الهدف السياسي وعدم تبلوره، يمكن أن يعزي إلى الرقابة الحكومية، مما أتاح الفرصة للكتاب اليساريين وصناع السينما للقيام بجولة متواصلة من التمويه، لإخفاء الأهداف الحقيقية.[٨] لكن من المؤكد أن النقص في حسن التنظيم وتكوين برنامج ثوري، إضافة إلى الفردية المتخلفة والمتوارثة من فترة حركة «الرابع من مايو» أدت كذلك إلى تلك الجهود الفنية الواقعية في مجال الفنون التشكيلية: باختصار، فإن الواقعية الاجتماعية، فن ملتزم محمل بالأخلاقيات وبالثقل العاطفي، وليس بالضرورة أن تصاحبه دعاية تنظيرية. هذا في رأي يعطي تصورا لأحسن الأفلام الصينية الحديثة التي أنتجت في الثلاثينيات والأربعينيات.

عدد أفلام المرحلة الأولى للواقعية الاجتماعية التي أنتجت في الثلاثينيات بناء على أبحاثي التمهيدية، لا تقارن بتلك المعروفة بـ «العصر الذهبي» في أواخر الأربعينيات[٩] . كانت صناعة السينما في الثلاثينيات لا تزال مشتتة بين عدة اهتمامات وتنتج كلا من الأفلام الاجتماعية، وأفلام التسلية وأخرى لاهية لشغل وقت الفراغ. كما شهدت فترة الثلاثينيات أيضا إنتاجا كبيرا

من الأفلام. (كان هناك بعض أفلام التسلية التي تتناسب مع الذوق العام، استطاعت أن تحقق بعض النواحي الفنية في التصوير). وأود أن أقر أنه رغم سيادة التيار الواقعي الاجتماعي في ذلك الوقت، إلا أنه لم يصبح راسخا إلا في أواخر الأربعينيات.

أما إسهام الكتاب اليساريين في صناعة السينما في بداية الثلاثينيات، فرغم تميزه إلا أنه كان محدودا. فعندما تسببت الحرب مع اليابان في تحجيم الناس، قام معظم الكتاب بتحويل طاقاتهم الخلاقة إلى أشكال متنوعة من الدراما، التي اعتبرت أحسن وسيلة للدعاية الوطنية. أثناء فترة الحرب أفلست شركة «شونج كنج» وهي شركة حكومية لعدم استطاعتها تزويد شركات الإنتاج السينمائية بالمواد الخام، وبالتالي فقد تحول كثير من ممثلي السينما، بعد أن أصبحوا عاطلين، للعمل في الفرق المسرحية العديدة، التي تعمل لخدمة الوطن، مما أدى إلى التخصيب بين الوسيلتين، أما بالنسبة لفن الدراما فقد وصل إلى قمة الشهرة.(١٠) بعد أن انتهت الحرب عاد بعض كتاب المسرح المتميزين مثل كاويو وزيايان و يانج هانشج وشن بايشن وتيان هان وكذلك معظم الممثلين المشهورين مثل زهاودان وباي يانج وشي هيو وليوكيونج إلى عالم السينما. نفس الشيء حدث في شنغهاي المحتلة من قبل اليابانيين، فقد تحولت مجموعة من الفنانين الموجودين من المسرح إلى السينما، مثل المخرج زيولن وكتاب من أمثال كي لينج وإيلين شانج وياوكي.(١١) وبالتالي، فمع انتهاء الحرب عام ١٩٤٥، استعادت المدن الساحلية أهميتها خاصة شنغهاي كمركز هام لصناعة السينما. ومع اكتساب مواطنيها خبرات جديدة وعودة الممثلين من المناطق البعيدة وتركهم الفرق المسرحية، بزغت انتفاضة من الإبداع، نتج عنها ذلك الازدهار الذي يعرف «بالعصر الذهبي» للسينما.

إلا أن هذا الابتعاث الفني الحيوي ظهر إبان فترة ما بعد الحرب المشوشة وكان التوجه العام للناس هو الرغبة في الأمن والسلام الذي لم يتحقق. فقد نشبت الحرب الأهلية بين القوميين والشيوعيين. وساد المدن هياج شديد بسبب الفساد الفظيع وارتفاع الأسعار. كان من نتيجة هذا الصدام المباشر بين المثاليات والواقع، ظهور مجموعة رائعة من الأفلام ذات منظور اجتماعي كاشف تعكس ذلك الموقف المشوش. أما الممارسات الخاطئة لأصحاب الأيدي العالية في السلطة أو ما يطلق عليهم (مصادرو الإقطاعيات) من شانج كنج، الذين كونوا ثروات شخصية طائلة باسم الحكومة القومية، عن طريق الاستيلاء على الممتلكات من أصحابها بمساعدة اليابانيين، فقد تم توجيه نقد مرير

إليهم من خلال فيلم «يوميات العودة للديار» إخراج يوان جون ومن تأليفه. أما الإحساس بالتحرر الذي انتاب الشبان النابهين الذين عادوا بعد ثمان سنوات من الخدمة الوطنية خلال الحرب، فقد تم التعبير عنه بقوة من خلال فيلم أخرجه شي دونجشان تحت عنوان «ثمانية آلاف لي* بعيدًا عن السحب والقمر» ويحكي عن قصة زوجين شابين التحقا بفرقة مسرحية وعملا بجدية ونشاط للدعاية للحرب، يقبض عليهما أثناء عودتهما خلال الفوضى التي كانت سائدة. وهناك فيلم آخر طويل (من جزأين) بعنوان «نهر الربيع يفيض شرقا، كتبه وأخرجه مخرجان متميزان من حقبة الثلاثينيات هما كاي شوشنج وزينج جونلي، ويحكي عن قصة مشابهة تصور الانحدار الأخلاقي لشاب نابه على أيدي طبقة الأثرياء الجدد في شنج كنج وشغهاي، وتعارض ذلك مع قيمه، والمعاناة الطويلة لزوجته. كما عبر شي دونجشان عن مشاعره نيابة عن كل جيله التي ظهرت بعد ثمان سنوات طويلة من الترحال بقوله : «كانت سنوات الحرب الثمانية قاسية بالنسبة لنا، لكننا نجد دائما سببا ومبررا لهذه القسوة. لكن الأصعب من ذلك أن نفهم لماذا نشعر بأننا هزمنا في شهور ما بعد النصر(١٢) .

هذا الإحساس بالانهزام الروحي ترجم إلى سخرية مريرة أو احتجاج غاضب. فعلى سبيل المثال فيلم «الثقة المتبادلة» واحد من أهم الأفلام الشهيرة في تلك الفترة، يحكي عن حلاق فقير ينتحل شخصية ثري متأنق في ملبسه يرتبط بامرأة فقيرة مثله تتظاهر بالثراء. ومن خلال الملابسات الكوميدية التي تواري النقد المرير للغرور والشراهة والنفاق والرياء لعالم شنغهاي التجاري، لكنها في نفس الوقت تكشف عن صبغتها المادية الغريبة وانحطاطها. وهناك فيلم آخر شهير بعنوان «المأوى الليلي» إعداد كي لنج و زولين عن مسرحية «الحضيض» للكاتب الروسي الشهير مكسيم جورجي، تغير فيه المنظر ليمثل أحد الاحياء الفقيرة في شنغهاي. جسدت فيه معاناة الفقراء المدنيين بواقعية مؤلمة، تدعو بالتأكيد إلى طرح سؤال سياسي: أين تكمن العدالة السياسية؟. وفي فيلم هذه حياتي، المعد عن قصة قصيرة للكاتب لاوشي، يُصور لنا شي هوي في مظهر فخيم بصفته ضابط بوليس صغير الحجم، في هذا الفيلم انعكس كل التاريخ الاجتماعي للصين من خلال حياة هذا «الرجل الصغير» الذي عانت عائلته من كل الأحداث السياسية المتعاقبة بدءا من ثورة الجمهوريين مرورا بثورة العسكريين حتى الحرب الصينية اليابانية. وفي نهاية الفيلم يصبح ابن الرجل العجوز شيوعيا وينضم إلى حرب العصابات(١٣).

* لي Li وحدة مسافات صينية حوالي ثلث ميل.

وسواء قامت هذه الأفلام بالسخرية من الأثرياء أو التعاطف مع الفقراء، أو تمجيد المقهورين وتأنيب الظالمين، والاحتفاء بفضائل السلوك والأمانة، ومعارضة الرذائل كالغرور والنفاق، فقد كانت كلها مليئة بنزعة إنسانية طاغية، لم يكن الهدف منها إثارة مشاعر المشاهدين فقط، بل حثهم على رسم أمثلة أخلاقية وسياسية : لما ينبغي أن يحدث ؟ .

كانت هذه الموضوعات هي السمة الأساسية لحقبة الثلاثينيات، ومن ثم تواصلت بتوجه جديد ملح وعاجل . كان معظم صناع السينما من اليساريين ذوي المواقف الثابتة وقرروا الاستفادة من الاستوديوهات المتوفرة المتطورة، مثل ستوديو ليانهوا وكونلون مثلما حدث في ستوديو مينج زنْج في الثلاثينيات، ولعبوا دوراً مشابها مع الرقابة الحكومية (أحيانا كانوا يلجأون للرشوة). وقد تم إنتاج بعض الأفلام الجيدة بهذا الأسلوب وربما يرجع ذلك لأن الفنانين اليساريين قبلوا التحدي ! فكلما كان الواقع السياسي حالكا، كلما أصبحت قدرتهم على الإبداع أكثر توهجا. من أشهر أفلام هذه الفترة فيلم «غربان وعصافير» والذي شُرع في كتابته عشية الانتصار الشيوعي ولم يكتمل إلا بعد عدة شهور بعد سيطرة الشيوعيين. وتطورات إنتاج هذا الفيلم قصة طريفة في حد ذاتها.

ولد السيناريو في شتاء عام ١٩٤٨، عندما اجتمع ستة أصدقاء من صناع السينما معا ... وقرروا عمل فيلم يستعرض أيام تدهور الحكومة القومية، ويقدمونه كهدية للتقدم المتواصل للجيوش الشيوعية . فقام شين باي شن بتحويل جهودهم المشتركة في الكتابة إلى سيناريو، وأُرسل إلى الرقابة تنقصه كل المشاهد والحوار الذي ينتقد الحكومة القومية، ويؤكد أن الفيلم مجرد كوميديا خفيفة. وسرعان ما اكتشفت الرقابة أن ما تم تصويره ليس له وجود في السيناريو الذي وافقوا عليه. فأوقفوا ما كان يجري من التصوير على أساس أنه «مثير للقلق والفوضى» و «يدمر الثقة في الحكومة». في أواخر إبريل من عام ١٩٤٩، قضت محكمة خاصة بأن ما تم تصويره لابد أن يصادر للفحص. ولما كانوا على دراية بأن النصر الشيوعي على وشك الحدوث، فقد قام العاملون في ستوديو كونولون بالحفاظ على المناظر، في حين قام شين بتعديل السيناريو ليتوافق مع الأحداث ويعكس الوقائع السياسية المتغيرة. ولحماية السيناريو من العثور عليه في حالة تفتيش الأستوديو، فقد وضع في جوال مليء بالقش وأخفي في سقف الأستوديو. (١٤)

عندما انتهى الفيلم عام ١٩٤٩، وعرض في أوائل عام ١٩٥٠ حصل على وفير من الميداليات، وفي عام ١٩٥٦، حصل على لقب أحسن فيلم في الفترة من ١٩٤٩-١٩٥٥ . واعتبره جاي ليدا

«حدثًا هامًا في تاريخ السينما الصينية»، ويستحق أن يعرض ضمن أفضل الأعمال السينمائية فيما بعد سنوات الحرب، في المحافل السينمائية الدولية.(١٥) وفي الحقيقة، فإن الأفلام الصينية في الفترة من ١٩٤٥-١٩٤٩، يمكن مقارنتها بأفلام الواقعية الجديدة الإيطالية، التي أنتجت بعد الحرب من عدة نواحي: مثل الموضوعات ونوعياتها والجو العام، والمضامين الاجتماعية الواقعية، كذلك الظروف غير المستقرة والتقنيات العتيقة التي ينتجون فيها هذه الأفلام، كما أن الكمال الفني الذي أحرزته السينما الصينية من أكثر الأمور الجديرة بالملاحظة، رغم ما حدث مؤخرا للفنانين الذين أنتجوا هذه الأفلام، فمعظمهم صنف من «اليمنيين» أثناء «الثورة الثقافية»، وعلى سبيل المثال حالة زهاودان التي انتهت بمأساة تراجيدية. هذه الأفلام مثل «غربان وعصافير» تكسب مقالي (أو رؤاي) الثقة بأن الإبداع الفني الصيني تحقق عشية الثورة : وهناك مثل يقول «مهما طال الليل فلابد للفجر أن يطلع» وقد اتبع هذا المثل كثير من الكتاب والفنانين، فأمد هذه العقليات المكروبة بالأمل لمزاولة الفن القابع داخلهم. إنها «الثورية» بمعناها الحقيقي وكشفها لروح الجماعة الكامنة الملقاة عارية وسط الظلام قبل الثورة وليس مجرد الاحتفالية الدعائية بالانتصار الثوري في حد ذاته.

وبسبب تعاطفهم الكلي «للثورية» أصبح اليساريون من صناع السينما في أواخر الأربعينيات متوحدين في دعمهم للشيوعية بلا مبرر ومعظمهم لم يكن لديه سوى بضعة أفكار مبهمة عن المعتقدات الماركسية ولا حتى عن فكر ماو إزاءها. وبالتالي فإن استقلالهم الروحي وضميرهم النقدي أطلق له العنان الكامل لأن السنوات الأخيرة للحكومة القومية كانت تقتضي منهم مقاومة الفوضى وجهالة التفسخ الاجتماعي.

الفكر والجو العام «عشية الاحتفال» أكسب أفلام هذه الفترة صبغة محددة تتسم بالمعارضة الحادة لأفلام المديح الثوري التي أنتجت منذ أواخر الخمسينيات.

ما هي الإبداعات الفنية التي نستخلصها من تقاليد هذه السينما الواقعية الاجتماعية وارتباطها الوثيق بالأدب؟ ورغم أنني لم أشاهد ما يكفي من الأفلام إلا أنني سأغامر بالإدلاء ببعض التأملات المبدئية بدلا من التحليل المفصل.

* *

عند دراسة الأفلام المرتبطة بالأدب، دعونا نبدأ بالسيناريو. فالمجلدان اللذان نشرا عام ١٩٦٢ عن بعض السيناريوهات المختارة منذ حركة الرابع من مايو، يحتويان فقط على ستة عشر سيناريو بدءا

من عام ١٩٣١ حتى عام ١٩٤٩، ثلاثة منها عبارة عن مقتطفات من السيناريوهات التي فقدت. هذه المجموعة القليلة (التي تظل العمل الوثائقي الوحيد لتلك الفترة المبكرة) تدلنا ربما على الظروف التي كتبت فيها مثل هذه السيناريوهات، التي تحولت إلى أفلام تميز بعضها، وربما تكون السيناريوهات الخاصة بها كتبت بالصدفة أو كيفما اتفق، لكنها كانت تراجع وتعدل بشكل مستمر أثناء تصْوير الفيلم. ومن الطريف أن سيناريوهات الأفلام الصامتة التي يضمها هذان المجلدان أكثر إتقانا، وأغلبها لا يشمل فقط المشاهد المتوالية، بل يحدد اللقطات، لقطة لقطة وأسلوب الإخراج. أما سيناريوهات الأفلام الناطقة فكانت تكتب بطريقة سردية (بعضها كان ينقسم إلى أجزاء قصيرة) تعطي على قدر الإمكان الملامح العامة، لأسلوب العمل النهائي (وخاصة زوايا الكاميرا وتحديد اللقطات)، كان السيناريو أشبه بالقصة القصيرة، يكتب بشكل لغوي مرادف للصورة البصرية في الفيلم، أثناء قراءته في بعض السيناريوهات. كانت الألفاظ ذات الدلالات الوصفية كثيرة جدا لتوضيح الفكرة الأساسية والشخصيات، وأحيانا تكون قليلة مختصرة وتترجم المطلوب وكأنها مونتاج متوالٍ وعلى سبيل المثال فيلم «ثمانية آلاف لي بعيدا عن السحب والقمر». وهذه بعض السطور التي ترسم مشهدا بشكل كروكي (إشكتش)!

«لقطات متنوعة للدمار في جيا نجزي» .

«مشهد لشنغهاي بعد النصر، فيض من السيارات بالشوارع»

«حشود من الناس، ضوضاء أكثر من المعتاد».

«سيارات جيب من مختلف الأحجام تحمل جنودا أمريكيين تتحرك من مكان إلى مكان. العديد من المركبات التي تسير بالبدال (تريسكلات) تسير متتابعة وراء بعضها، تحمل جنودا أمريكيين يحتضنون نسوة صينيات أو أجنبيات : بعضهم يقبل النسوة، والآخرون يصيحون ويغنون».

«شجرة خوخ مزهرة، زوج من الطيور يشقق فوق الفروع».

«زوج من البط الصيني متعانق الرقبتين فوق سطح الماء»[١٦].

بعض هذه الإسكتشات تتصف بالحيوية، لكنها في أغلبها ليست إلا أكليشيهات وصفية. وعلى

غرار الأدب المكتوب نجدها تفيض بالكلمات، لكن الهدف أن تكون بمثابة سيناريو يتخذ شكل الاختزال، يقوم المخرج بتحويله إلى مشاهد مرئية. والقارئ لهذا السنياريو سيوضع في موقف مخادع إذ يتحتم عليه أن يتخيل ما سوف يكون عليه الحال عند اكتمال الفيلم أو يتصور بدلا من ذلك أنه يقرأ السيناريو على أنه شكل من أشكال الأدب الروائي الذي تتخلله عناصر معينة مثل (الحوار) المنطوق، كذلك جمل مختزلة (مثل وصف المشاهد). لكن هذا الأسلوب يعود في الحقيقة إلى أن بعض الكتاب، خاصة في تلك الفترة المبكرة، كانوا من الكتاب الروائيين والمسرحيين : لذا فهم ببساطة ليسوا متمرسين في كتابة اللغة السينمائية. فيما عدا كل من زيايان وتيان هان، وقليل آخرون، كانوا متمكنين من كتابة «السيناريوهات بشكل أدبي» وبكل التفاصيل الفنية لكل لقطة، إلا أن معظم الكتاب كانوا قانعين بترك الجانب التقني للمخرج. ولعدم معرفتهم بالجوانب العملية لهذه الوسيلة الجديدة، كانوا يميلون أحيانا للإفراط في كتابة المشاهد وتغيير المشاهد المكتوبة بشكل سردي التي يمكن قبولها لكنها تكون صعبة التنفيذ سينمائيا، وهذا يعطي فكرة عن ظروف صناعة السينما في الصين. هذا التزيد في الصياغة الأدبية جعل بعض المخرجين المحنكين يشكون في أواخر الخمسينيات (أثناء فترة المائة زهرة) من الطول الزائد لبعض سيناريوهات الأفلام الصينية، مقارنة بالأفلام الروسية الكلاسيكية، والتأكيد على حاجتهم إلى معرفة الخواص الفنية المتفردة لصناعة الفيلم كشيء مختلف عن المصنف الأدبي.[١٧] ومن ناحية أخرى، فمع تزايد كتابة السيناريوهات في تلك الآونة كما يكتب المصنف الأدبي، فقد ترسخ توجه جديد بأن الكاتب باستطاعته أن يكتب تصورا أدبيا في شكل سيناريو، بغض النظر عما إذا كان الفيلم سيلتزم بتنفيذه أم لا؛ ونستطيع القول بأن سيناريوهات الأفلام أصبحت جنسا أدبيا جديدًا، يجمع ما بين الأدب والسينما.[١٨]

ويمكن اعتبار سيناريوهات السينما الصينية الحديثة، نتيجة لتأثير فن القصة الصينية الحديثة على السينما. لكن الأكثر تأثيرا عليها من القصة، هو المسرح سواء كان نصا أو عرضا على المسرح. ومن المعروف جيدا أن كتابة السيناريوهات لم تتوقف عند حد كتابتها بواسطة كتاب مسرحيين معروفين، بل تعداه إلى أن بعض الأفلام المتميزة كانت بالأساس عروضا مسرحية. هذه العلاقة الوثيقة أدت إلى ظهور نوعيات (أشبه بالكتابة المسرحية) الأمر الذي كان يلاحظ بصفة خاصة في الأفلام الجادة.

وباستثناء القليل، فقد كانت معظم الأفلام تجري أحداثها في مناظر داخلية (مثل فيلم غربان وعصافير، الذي جرت أحداثه في مطعم)؛ كما أن المشاهد مستمدة من المواقف مسرحية. والحوار

يعتمد كلية على الحوار المسرحي. هذا بالإضافة إلى أن نوعية التمثيل (أو أسلوب الأداء التمثيلي) الذي قامت به الشخصيات في الأفلام، جدير بالتقدير حقا : فأداء شي هوي لشخصية رجل البوليس في فيلم «هذه هي حياتي»، وتمثيل باي يانج دور زوجة زيان جلن في الفيلم المأخوذ عن رواية «عام جديد من التضحية» تأليف لوزون، وتجسيد ليو كيونج الكامل لشخصية الحاكم الوفي وين تيانزيانج في فيلم «روح الأمة» المأخوذ عن مسرحية «أنشودة الاستقامة»، وكذلك الممثل زهاودان الذي قام بتجسيد العديد من الشخصيات الواقعية في أفلام الأربعينيات، والشخصيات التاريخية في أفلامه الأخيرة. هذه العروض تعد الآن من كلاسيكيات السينما الصينية، والتقاليد الدرامية التي أرساها ممثلون وممثلات عظام، الذين كان أغلبهم نشطا في مجالي المسرح والسينما، واستطاعوا من خلال شفافية أدائهم الصادق أن يعوضوا كثيرا من ضعف التقنيات في مجال صناعة السينما، كذلك أضفوا سمة واقعية اجتماعية للأفلام من خلال أدائهم التمثيلي، مما جعل المشاهدين المعاصرين يبلغون قمة التوحد النفسي مع شخصيات الأفلام من خلال وجدانية الأداء التمثيلي غير المحدودة الذي اكتسبوه بخبرتهم، فقاموا بكشف الواقع المغلق في الأفلام التي تتناول الواقع الاجتماعي العريض الذي يشتركون مع مشاهديهم في معايشته. وهكذا فأنا أود أن أقرر بأن مصدر الأثر السينمائي ينبع من الأثر الدرامي أكثر من الرؤية البصرية.

هذا لا يعني أن السينما الصينية الحديثة، تتغاضى تماما عن المتعة البصرية. فالنصف ساعة الأولى من فيلم «نهر سنجاري» للمخرج چن شان يضم مشاهد سينمائية حيوية وأخاذة (أشبه بأعمال أيزنشتين) لدرجة أن ليدا اعتبره جواز المرور ليصبح من «ضمن العلامات البارزة في تاريخ السينما العالمية».(١٩) وهناك مثال آخر جيد : المشهد الافتتاحي لفيلم «هذه هي حياتي»، وهو عبارة عن فلاش باك (استرجاع) صعب يتكون من عدة مناظر سريعة متداخلة بالمونتاج ممتزجة بالموسيقى، تلخص لنا أحداث نصف قرن من تاريخ الصين الحديثة، يتبعها لقطات طويلة لمجموعة من المعارضين تستند إلى عامود إنارة، هذا المشهد ينقل لنا وجهة نظر موضوعية والجو العام للظروف السائدة. على كل، فإن هذه النماذج هي درر استثنائية في مجال الإنتاج السينمائي، لم تستغل في بقية الأفلام التي يتم إنتاجها . كان الأسلوب العام السائد لتقنية التصوير في أغلب أفلام الأربعينيات التي شاهدتها يتسم بالبساطة : وبدلا من استخدام كاميرا الحيل السينمائية، والقطع السريع، كانوا يميلون للاعتماد على اللقطات الثابتة، والطويلة والمتوسطة. أما اللقطات المقربة فكانت تستخدم بشكل

ضئيل نسبيا (إذا قارنا ذلك بأفلام إنجمار برجمان على سبيل المثال) وغالبا ما كانت تستخدم لتأكيد جزئية ما في رد فعل الشخصيات والذروات العاطفية. أما لقطات الزوم Zoom والاستعراض الأفقي Pan فنادرا ما كانت تستخدم. أما المزج، والمسح، والتلاشي والظهور، فكانت تستخدم بشكل عام لتوضيح تغير الزمان والمكان. (المزج يستخدم لبرهة صغيرة للتغيرات الزمنية والتلاشي للمتغيرات الزمنية الأطول) (٢٠) .

هذه «الأساليب العادية» لتقنيات العمل السينمائي أطلق عليها من قبل النقاد الغربيين أسلوب «الواقعية المكانية» وأصبحت سمة مميزة للواقعية الإيطالية الجديدة.(٢١) ومهما يكن مضمون هذه التسمية الميتافيزيقية التي أطلقها «أندريه بازن» وآخرون من أصحاب هذا الاتجاه ذي «النظرة المتعمقة» و « التأمل الطويل» في صناعة السينما، (٢٢) فإن استخدام الصينيين، طبقا لما شاهدته عيناي، هو نقل مباشر عن قناعة من فن المسرح بشكل يتوافق مع فن السينما. وأهم شيء بالنسبة لهم يتم التأكيد عليه هو النظرة الكلية، التي يحددها المشهد الرئيسي، الذي يكون بمثابة الإطار العام للعمل- مثل المنظر المسرحي في كل فصل أو في المسرحية كلها - الذي يحدد حركة الممثلين، كما يحدد حركة الكاميرا في السينما. إيقاع هذا النوع من الأفلام يكون بطيئا أكثر من اللازم، وربما يكون موازيا لإيقاع نمط الحياة اليومية - الصينية. (وحتى الإيقاع السريع نسبيا في المشاهد الكوميدية مثلما في فيلم «الثقة المتبادلة» - فإنه بطيء أيضا بالمقارنة بأفلام هوليوود ذات السرعة المتدفقة، مثل فيلم «فتاة يوم الجمعة». والتأثير الوجداني لهذا النوع المسترخي من الأفلام يكون تراكميا ويتنامى ببطء إذا كان طول الفيلم معقولا. والمشاهد المعاصر يصبح تدريجيا مستغرقا في موضوع الفيلم والتمثيل وبالتالي تتبدل فردية الإدراك للمشاهد إلى مشاركة حتمية في الشأن العام خاصة عندما يكون الموضوع الذي يقدمه الفيلم يتناول شيئا معروفا له أهمية كبيرة مثل حرب الثماني سنوات الطويلة والمقاومة ضد اليابانيين. ويمكن للمرء أن يتخيل مدى استقبال الصينيين لفيلم «نهر الربيع يفيض شرقا» (الذي يتكون من جزأين لمدة أربع ساعات) ويعرض بشكل مناسب لهذه الحرب الطويلة، ويحكي عن التمزيق والانقسام والدمار خلال هذه الحرب. ورغم أن الفيلم يتسم بالأكليشيهات أو الصيغ الوجدانية الواضحة، فإن المشاهدين الذين كان أغلبهم من الصينيين خلال عرض الفيلم مؤخرا في بركلي بكاليفورنيا، انخرطوا في بكاء متقطع أثناء العرض حتى النهاية، في حين غادر بعض المشاهدين الأمريكيين صالة العرض. أما بالنسبة لجمهور أواخر الأربعينيات

فلابد أن الفيلم فجر لديهم ذكريات وأحيا آلام وجراح هذه التجربة المريرة. بهذا المفهوم فإن أسلوب الفيلم «الواقعي» تحول إلى واقع الحياة المعاشة.

ولذلك، فأنا أرى أن «الشكل العام» لأفلام الأربعينيات كان متلائما مع محتواه أو مضمونه. على العكس من الأفلام الأوروبية الحديثة، التي تتسم بالرؤى الجديدة والتميز مثل أعمال برجمان وفيللني، وأنتونيوني وفاسبندر ... إلخ. حيث يطلق على المخرج (صاحب السلطة المطلقة) التي تحمل رؤية شخصية متفردة إلى متفرج قد يتقبلها أو لا يتقبلها. لكن الأفلام في الأربعينيات كانت متعاونة مع المشاهدين بمشاركتهم بتقديم أعمال تماثل واقع الحياة رغم اللجوء إلى وسائل مثل (المناظر الداخلية - التي تشبه المناظر المسرحية - التي لا تصل إلى مستوى المناظر السينمائية المثلى). إلا أن هذه الجماليات التي تعكس حياة الكوميونات، تأسر المشاهدين، بدلا من أن تُقحم عليهم، وهي باختصار من أكثر الوسائل تأثيرًا لإيصال الرسالة التوجيهية للسينما. كما أن عادة مشاهدة الأفلام السينمائية لم تعد مجرد وسيلة للتخفف الوجداني، وإنما أصبحت شكلا من أشكال التعليق الاجتماعي والسياسي.

* * *

إذا قارنا خصائص السينما الصينية الحديثة بالأفلام الثورية التي أنتجت في الستينيات والسبعينيات (وبعضها أنتج في بداية الخمسينيات ومازالت تنتسب إلى خصائص الأربعينيات)، نكتشف أن الاختلافات متباينة جدا. فالأفلام الثورية التي تنتقد تعاليم «ماو» كانت دعائية، وتمجد وهج المجتمع الجديد وأبطاله لتحقيقهم النصر الأكيد بعد كفاح باسل مع العدو - المتمثل في اليابانيين والحكومة القومية أو الإمبريالية الأمريكية. وكان التركيز موجها إلى صراع بين قوتين أو جبهتين انتهى بانتصار الخير على الشر. كان الأداء التمثيلي يؤكد على البطولة، والمواقف البارزة، طبقا للشعار الشهير (الولاءات الثلاث) الذي ساد أثناء الثورة الثقافية، وينسب إلى جيانج كوينج[٢٣]. كان الهدف تقديم أبطال إيجابيين إلى المشاهدين وأساليب حياتية يقتدي بها كما جاء وصفها في «الواقعية الاشتراكية». لكن السخرية الحقيقية أن الأفلام الأوبرالية الثورية بصفة خاصة، وطريقة عرضها كانت تؤدي بالمتفرج إلى الانفصال بعيدا عن الموضوع الأساسي للأوبرا. (والطريف في الأمر أن عددا من هذه الأفلام يجري أحداثها في فترة الجمهورية، إلا أن الأسلوب الذي قدمت به بعيد عن الحقيقة إذا قارناها بأفلام الواقعية الاجتماعية التي أنتجت في الأربعينيات). وبالتالي يمكننا أن

نتحدث عن عالمين مختلفين: العالم المثالي من خلال فيلم مصنوع بتقنية أكثر تقدما مما كان موجودا في أفلام ما قبل الثورية، حيث نجد عالما مفعما بالديناميكية والحيوية، ابتسامات عريضة، وإيماءات مفعمة بالثقة - وذلك العالم السلبي، عالم عامة الشعب العاديين، المشاهدين الذين ربما يكونون مجبرين سواء لديهم رغبة أو لا، للذهاب لمشاهدة هذه الأفلام . وعلى أحسن تقدير فإن هذه الأفلام من الممكن أن تكون مسلية بالرغم من رسالتها السياسية. (مازلت أعتبر فيلم «خطة الاستيلاء على جبل النمر» من أكثر الأفلام تسلية، ضمن أفلام الأوبرا الثورية). وعلى أسوأ تقدير، فهي تعد أنماطا مسطحة خالية من البعد الإنساني.

بالطبع هناك بعض الأفلام الاستثنائية تثير الاهتمام. وبعيدا عن الأفلام البطولية التاريخية مثل (حرب الأفيون، أو الحرب الصينية الأولى)، التي تتهم بتميزها بالإسراف في الإنتاج، والارتباط بالتفاصيل التاريخية. فهناك فيلم شاهدته يعد استثناء متفردا، يستدعي للذاكرة أفلام الأربعينيات. وهو فيلم «الربيع المبكر» الذي يتسم بالرقة من خلال إيقاع مترو. نجح في الحفاظ على الحالة الرومانسية خلال عهد مضى عن حركة الرابع من مايو. والفيلم يحتوي على تابلوهات غنائية (صورت بكاميرا ثابتة بلقطات متوسطة وطويلة. وهناك مثال آخر وهو فيلم «دكتور نورمان بثيون» ذو إيقاع بطيء لم يحقق نجاحا بالتركيز على إنسانية «بثيون» الذي قام ببطولته الممثل الأميركي جيري تاننبوم بطريقة رائعة وكانت الصعوبة في مشاركته لجنود الفرقة الرابعة الجديدة، التي أصبحت جزءا من تجربة ناجحة بإمكان المشاهدين أن يقيموها على المستوى الإنساني.

وهناك فيلم «أسطورة جبل تيانيون» إيقاعه بطيء أيضا نظرا لأنه فيلم غنائي. ورغم تواضع نوعية الفيلم إلا أنه يحمل في طياته نقدا مدمرا ضد الحملات السياسية للراديكالين - بدءًا من حركة أعداء اليمينين حتى « الثورة الثقافية» - التي ابتزت الوطنيين العاديين بفرض ضرائب مأساوية وليس من المستغرب أن يكون صناع هذه الأفلام من مخرجي الجيل التقليدي المحنك.

منذ سقوط «عصابة الأربعة» عام ١٩٧٦، وإطلاق العنان لسياسة الأربعة دعاة التحديث، أحرزت صناعة السينما الصينية بعض التغيرات المفيدة. فقد نبذت نماذج «الثورة الثقافية»، واتسع مجال الموضوعات والمعالجات. وكرد فعل للماضي القريب، بدأت أفلام فترة التحديث التمرد على الخصائص المبكرة لصناعة الفيلم. وأصبح الماضي هو «الأسلوب العادي» للواقعية المكانية والإيقاع البطيء المسترخي. وبدلا من ذلك نجد حالة تقنية تتباهى بذاتها : اللقطات الزوم السريعة، اللقطات



عهد مضى : فيلم ربيع مبكر

المقربة، المسح، القطع السريع، اللقطات المحجبة، الصور المركبة - كما لو أن صناع السينما كانوا مصممين على الاستحواذ على التقدم التقني الغربي، ويظهرون للعالم الخارجي أن الصين قادرة على تنفيذ كل«الخدع» السينمائية المتقدمة بالكاميرا. هذا الوعي الغربي انتقل بعبثية من خلال عدة أفلام صنعت من وجهة نظر المشاهد الغربي، مثل فيلم «الأرض الموحشة» عام ١٩٨١، المأخوذ عن مسرحية للكاتب كاويو، وفيلم آخر عنوانه «آسفا على الماضي» عن قصة للكاتب لوزون تخليدا للذكرى المئوية لميلاده، أثبت فشلا تاما لعدة أسباب، منها استخدام كاميرا الزوم Zoom بسرعة مشوشة. لأن هذه الكاميرا بتقنياتها الحديثة (لابد أن تستخدم من قبل مخرج متمرس يريد أن يحقق رؤية جديدة عكس ما كان يفعل في الماضي) وبالتالي يصبح استخدامها شيئا متناقضا في فيلم كلاسيكي عن حركة الرابع من مايو. وعلى العكس من ذلك تماما أثبتت نجاحا في فيلم «القصة الحقيقية لـ أه كيو» المأخوذ عن رواية للكاتب لوزون وحقق الفيلم تفوقا على مستوى التمثيل وإعداد السيناريو الذي كتبه «شين باي شين» الذي كتب من قبل سيناريو فيلم «غربان وعصافير».

بالطبع أنا لا أقترح أن تعود السينما الصينية إلى خصائصها القديمة المزدهرة. ومن ناحية أخري، يبدو أن مسار السينما الصينية بدءا من جمهورية الصين الشعبية واجهته الأزمات ويبدو أن تسلط فكرة استخدام التقنية الميكانيكية بشكل مطلق كانت رد فعل للاتجاه نحو التحديث - إلا أنه في رأيي أسلوب فج نحو التحديث. ويعد الفيلم الكوميدي «الأصهار» ١٩٨١، أول نموذج للتحديث إذ يتميز بإيقاع سريع وروح خفيفة. ورغم أنه لا يحتوي على مواقف فكرية، إلا أن الطابع العام يظل احتفاليا. لكن الشيء الملفت للنظر هو نضارة الصورة السينمائية، فالألوان بهيجة والملابس جديدة ونظيفة وتتسم بذوق رفيع؛ حتى الجرار في الحقل درة الفيلم في الجزء الأوسط تجسيد بارز للتحديث - لا تشوبه شائبة. فهل هذا يمثل التحديث المثالي؟ وماذا يختفي تحت السطح المتألق الذي تم إبداعه من خلال مناظر جميلة ولقطات ساحرة؟ لكن ما أحزنني ليس الميل الزائد عن الحد لاستخدام التقنية الجديدة، إنما هو إهمال المحتوى. وبصفتي مؤرخا أدبيا مهتما بالسينما الصينية فأنا أميل إلى وجهة النظر التي تعتبر السينما شكلا فنيا يتضمن الصدى الثقافي لمنطقته .

ماذا سيصبح من أمر السينما الصينية في المستقبل، التي تعتمد كثيرًا على تطور الثقافة العامة. وكما في الأدب فهناك على الأقل نوعان من التراث. التقاليد الإنسانية الاجتماعية الواقعية، لحقبة الأربعينيات، والتقاليد الثورية الدعائية « للثورة الثقافية». فهل من الممكن أن توجد توجهات جديدة وأصيلة في المستقبل ؟ من الممكن أن يتطرق المرء إلى عدة احتمالات قليلة : النظرة الشعبية عما كتب من التحقيقات الصحفية، وإمكانية وجود وثائق مصورة للمقارنة في الجرائم الإنسانية التي ارتكبت خلال الثورة الثقافية والتحقيق فيها؟ أو مزيد من الأفلام التحليلية المكثفة تكشف لنا عن المزيد من المعلومات عن تقاليدِ لفترة الأربعينيات لم نعرف عنها شيئا أو حتى بعض التفسيرات بشكل مبدئي. مثلما حدث بطريقة بدائية إلى حد ما في أفلام الثلاثينيات والأربعينيات. مثل فيلم (نزيل المنزل رقم ١٣). وإذا كان مستوى الأفلام التي تصنع في تايوان وهو مجتمع أكثر تمدينا من المجتمع الصيني بالتأكيد، تقوم بدورها حسب مواصفات معينة، فإن الجودة الفنية للأفلام الصينية الحديثة، لن تتحسن بالضرورة بالدعم الاقتصادي الوطني أو التقدم التكنولوجي.(٢٤) فهناك عوامل أخرى عدا الظروف المادية لصناعة السينما لابد من وجودها، مثل الأهمية الشديدة في أن يظل البعد الإبداعي للعاملين في صناعة السينما موجودا بداخلهم. فهم كفنانين نابهين، لا تكمن مهمتهم في تسجيل الواقع الثقافي والاجتماعي في الصين المعاصرة، وإنما ينبغي أن تكون لهم رؤيتهم

الخاصة له - ويمتلكون الشجاعة والأمانة الفنية لتحقيق رؤاهم في أفلامهم. هذا ما يخصني فيما يتعلق بالتراث الروحاني لتقاليد السينما الصينية.

ملاحظات

١- هذا المقال مقتطف من عدة محاضرات في أوكلا في ١٨ إبريل عام ١٩٨٢. وأنا أقدم الشكر للأستاذ/ كرس بيري الذي شجعني لرصد هذه الأفكار كتابة. ولم أكن أجرؤ على القيام بهذه المهمة لعدم معرفتي بالكثير عن ملامح السينما الصينية الحديثة من خلال اللغة الإنجليزية. أما باللغة الصينية فقد كانت كتابات «لن نيان تونج» وهو باحث في سينما هونج كونج تتسم بالتدقيق وإنعام النظر (نشر بعضهما في جريدة بافانج، مجلد ١،٤). وكذلك كتاب «رصد الأفلام ومشاهدي الأفلام في الصين» تأليف «جاي ليدا» (عام ١٩٧٢، كامبرديج) الذي سيظل الدراسة الحصرية الوحيدة عن هذا الموضوع بالإنجليزية. ورغم إعجابي بالكثير من وجهات نظر «ليدا» فإن الإطار والنتائج الخاصة بي، لن تكون بالضرورة متشابهة مع وجهات نظره. والكتاب لسوء الحظ مليء بالأخطاء نظرا لعدم ألفة «ليدا» باللغة الصينية.

٢- يمكن الاعتماد بصفة خاصة على «ستيفن هورويتز» الذي قام بالتعاون مع يوان تسيونج شين بتصنيف كتالوج للأفلام الصينية بداية من عام ١٩٤٩ للمركز الثقافي الصيني، بسان فرانسيسكو؛ وكذلك مع بول بكووسز، الذي قام حديثا ببحث عن السينما الصينية في الأربعينيات وبيئتها الاجتماعية. وأود أن أوجه الشكر لكليهما وكذلك البروفيسور «وليام تاي» للمناقشات العلمية التي جرت بيننا عن السينما الصينية الحديثة، للعديد من المراجع .

٣- كتاب «تاريخ تطور السينما الصينية» تأليف شنج جهوا (بكين: ١٩٦٣) جزء ١، ص ١١٢، يظل هذان الجزءان من أهم المصادر الشاملة في هذا الموضوع.

٤- المرجع السابق صفحات ٢٠٠-٢٠١ .

٥- المرجع السابق صفحات ٢٠٣-٢١٣ يمكن الحصول على سيناريوهات فيلمي «الطوفان الجارف» و «دودة حرير القز» في كتاب (تاريخ تطوير السينما الصينية).

٦- شنج جهوا، المرجع السابق المجلد الأول، الجزء الثالث.

٧- أول من أطلق هذا التعبير البروفيسور سي.تي.هيسا . صاحب المقالة الكلاسيكية «هواجس صينية» ضمن الطبعة المنقحة لكتابه «تاريخ السينما الحديثة في الصين». الذي استمددت منه الإطار العام لمقالي هذا.

٨- هذا هو الموضوع السياسي الرئيس لكتاب ليدا، الذي يميل فيه إلى المبالغة في عرض مفاسد رقابة الحكومة القومية، شأنه في ذلك مثل كل الصينيين اليساريين.

٩- أفضل الأفلام التي أنتجت خلال الثلاثينيات، هي «تقاطع الطرق» ١٩٣٧، «ناصية الشارع» ١٩٣٧، و«أغنية الصيادين» ١٩٣٤، وقد ترك هذا الفيلم تأثيرا غير عادي من قبل المشاهدين في أول مهرجان سينمائي دولي بموسكو. (ليدا، المرجع السابق ص ٩٣) .

١٠- أود أن أقدم جزيل الشكر للسيد/ شن بايشن، الذي زودني بهذه المعلومات أثناء مقابلة في شيكاغو في نوفمبر ١٩٩٢.

١١- لمزيد من التعرف على الدراسات الأدبية في شنغهاي المحتلة وبكين من قبل اليابان، انظر كتاب إدوارد.م.جن، «فكر مرفوض» (نيويورك : / جامعة كولمبيا، ١٩٨٠) الجزء الثالث على الأخص.

١٢- شنج جهوا المصدر السابق المجلد الثاني صفحات ٢١٣-٢١٤ جزء من مناقشة لي بقسم تاريخ الصين بجامعة كامبرديج (المجلد ١٣) فصل بعنوان (الطريق إلى الثورة) .

١٣- مشروع تعليم اللغة الصينية بجامعة برنستون، لديه مجموعة من أفلام هذه الفترة، من ضمنها الأفلام التي جاء ذكرها في سياق مقالي هذا. وأسعدني الحظ بمشاهدتها في برنستون .

١٤- كتيب برنامج «الظلال الكهربائية» إعداد ستيفن هو رويتز: في الاحتفال بالسينما الصينية، من عام ١٩٣٧-١٩٧٩، بمهرجان سان فرانسيكو السينمائي الدولي (من ٢٧ مارس حتى ٢ إبريل عام ١٩٨١) ص، ١٣ .

١٥- مقتطف من كتاب ليدا نفس المصدر صفحة ١٧٤ .

١٦- المجلد الثاني، صفحات ٢٣، ٤٢، ٤٣ من سيناريوهات أفلام مختارة منذ حركة الرابع من مايو.

١٧- انظر على سبيل المثال. كتاب زانج جونزيانج «لماذا تتسم سيناريوهات الأفلام بالطول الشديد؟» وكذلك كتاب كاي شوشنج عن (فن كتابة سيناريوهات الأفلام، بكين ١٩٥٩، صفحات ٧٢-٧٨ انظر كذلك المجلد، الذي يشمل مقالات لكل من كاي شوشنج و شي دونجشان وأخرين، انظر كذلك أعمال دونجشان المبكرة (بعض النماذج في فن السينما) بكين، ١٩٥٤ حيث يتحدث بالتفصيل عن الفرق بين السينما والمسرح والفيلم وإيقاع الفيلم، واستخدامات المونتاج. من الكتابات القيمة عن الأدب والسينما التي استعنت بها، كتاب جورج بلوستون «روايات وأفلام» (بركلي : نشر جامعة كاليفورنيا، ١٩٦١) وكذلك كتاب روبرت ريتشاردسون «الأدب والسينما»، (بلومنجتون، نشر جامعة إنديانا ١٩٦٩، ١٩٧٣).

١٨- نماذج من الأفلام المختلفة في الأعوام القليلة الماضية فيلم (ملفات المجتمع) من تأليف الكاتب الشاب وانج جنج وفيلم «الحب المر» لـ باي هوا وقد حقق كل منهما شهرة كبيرة. الفيلم الأول صور في تايوان، الفيلم الثاني من نسختين (صينية وتايوانية) مجلة «الكتابة السينمائية» المتخصصة في نشر سيناريوهات الأفلام، سواء نفذت سينمائيا أم لا .

١٩- ليدا، المرجع السابق، ص ١٦٠

٢٠- أويانج يوكيان، من الرواد المسرحيين وكان يحتل مكانة رسمية كبيرة في عالم السينما في الخمسينيات، وحوار حول عدم جودة الفيلم وأن كثرة المشاهد المتغيرة في السيناريو ليست مسئولة عن ذلك بل الأمر يتعلق بالاستخدام الخاطئ لتلاشي والظهور الذي يقارنه باستخدام ستارة المسرح بين الفصول، انظر كتابة بعض المشاكل في كتابة السيناريو. (بكين، ١٩٥٩).

٢١- ستيفن هيث، (المساحات السردية) من كتاب تساؤلات في السينما (بلومنجتون : نشر جامعة إنديانا، ١٩٦٧).

٢٢- المرجع السابق، ص ٤٣ انظر كذلك، أندريه بازن، كتابة، ما هي السينما ؟ (بيركلي، نشر جامعة كاليفورنيا، ١٩٦٧).

٢٣- الولاءات الثلاثة، وهي منح الثقة للأفراد الإيجابيين، وهم بدورهم يمنحونها للأبطال، والأبطال يمنحونها للبطل الأعظم .

٢٤- حتى أكون منصفا، هناك بعض الأفلام الملفتة للنظر أنتجت في تايوان وهونج كونج. من خلال المخرج كنج هو، الذي نال جائزة (المؤثرات الخاصة) في مهرجان كان السينمائي عن فيلمه «لمسة زن» وقدم آخر أعماله في عدة مهرجانات لكن أسلوب «هو» مفعم بشكل كبير بالرسم الصيني التقليدي أكثر من التقاليد الواقعية الاجتماعية، المألوفة لديه. وقد أجبرت السلطات الرسمية في تايوان المخرجين الشبان على التعامل مع موضوعات غير واقعية : قصص الأشباح الحكايات التاريخية، وأفلام الكونج فو، وعلى أي حال هناك توجه جديد تقوم به مجموعة من المخرجين الشبان من هونج كونج معظمهم تلقي تدريباته في بريطانيا، وأمريكا، واكتسبوا خبرة في التليفزيون ويستحقون التنوية .

قائمة الأفلام

- الفيضان الجامح، سيناريو : زيايان، إخراج : شينج بوجاو .(شنغهاي ستوديو مينج زن، ١٩٣٣).
- دودة حرير القز، سيناريو: زيايان، إخراج : شينج بوجاو (شنغهاي، ستوديو مينج زن، ١٩٣٣).
- يوميات العودة للديار، سيناريو وإخراج : يوان جون .(شنغهاي، شركة السينما المركزية ليمتد الأستوديو الأول: ١٩٤٧) .
- ثمانية آلاف لي بعيدا عن السحب والقمر، سيناريو وإخراج : شى دونجشان. (شنغهاي، ستوديو كونلون، ١٩٤٧).
- نهر الربيع يفيض شرقا، سيناريو وإخراج : كاي شوشج وزنج جونلي (شنغهاي، ستوديو كونلون وليانهوا، ١٩٤٧) .
- الثقة المتبادلة، سيناريو : سانج هو . إخراج : زولن. (شنغهاي ستوديو وينهوا، ١٩٤٧).
- المأوى الليلي. سيناريو: كي لنج. إخراج: زولن. (شنغهاي ستوديو وينهوا، ١٩٤٧).
- عبر نهر سنجاري، سيناريو وإخراج : جن شان (ستوديو شانجون ١٩٤٧).
- نزيل المنزل رقم ١٣، (شنغهاي، ستوديو يهوا، ١٩٤٨) .
- روح الأمة، سيناريو : وو زوجوانج. إخراج : بو وانسانج. (شنغهاي، ستوديو يونج هوا، ١٩٤٨،
- غربان وعصافير، سيناريو :شن فو . إخراج : زنج جونلي (شنغهاي، ستوديو كونلون، ١٩٤٩) .
- هذه حياتي، سيناريو : يانج لوكنج. إخراج : شي هوى .(شنغهاي ستوديو وينهوا، ١٩٥٠).
- عام جديد من التضحية، سيناريو: زيايان، عن قصة قصيرة تأليف لوزون، إخراج : سانج هو (ستوديو بكين، ١٩٥٦) .
- حرب الأفيون، سيناريو : يي يوان، إخراج : زينج جونلي وسن فان (شنغهاي، ستوديو هايان، ١٩٥٩).
- الحرب الصينية اليابانية الأولى، سيناريو : زي نونج ويي نان، وشين ينج ولي زيو نجفي. إخراج : لن نونج . (ستوديو شانجشون، ١٩٦٢).
- ربيع مبكر، سيناريو وإخراج : زي تيلي . (ستوديو بكين، ١٩٦٣).
- دكتور نورمان بثيون، سيناريو : زانج جونزيانج، زاو تا. إخراج: زانج جونزيانج (شنغهاي وبكين، ستوديوهيان وستوديو الأول من أغسطس، ١٩٦٤).
- خطة الاستيلاء على جبل النمر، سيناريو : مجموعة أوبرا بكين، إخراج زي تيلي . (ستوديو بكين ١٩٦٨) .

- أسطورة جبل تيانيون، سيناريو : لويانزو. إخراج: زي جن (ستوديو شنغهاي،١٩٨٠).

- أسفا على الماضي، سيناريو : زانج ياوجون وزانج لي. إخراج: شوي هوا (ستوديو بكين، ١٩٨١) .

- الأصهار، سيناريو: زن زيانلنج. إخراج : زاو هوانزانج (ستوديو شنغهاي ١٩٨١).

- الأرض الموحشة، سيناريو : لينج زي و جي سي. إخراج : لينج زي (هونج كونج شركة أفلام ناناهي، ١٩٨١).

- القصة الحقيقية لـ أه كيو، سيناريو: شين بايشين . إخراج : لنج فان (ستوديو بكين، ١٩٨٢).

كاثرين يي - يو شووو

المونتاج الصيني

من الشعر والرسم إلى الشاشة الفضية

كرمة ذابلة

شجرة عجوز

صيحات المساء

جسر صغير

ماء متدفق

أكواخ القرية

طريق قديم

رياح الغرب

جواد عجوز

شمس المساء تنحدر غربا

رجل ممزق القلب على حافة السماء[١].

(من قصيدة «رمال السماء النقية». للشاعر مازيوان، (١٢٦٠-١٣٤٢)

تبدو السينما الصينية لأول وهلة، فنًّا غير متجانس مع الفن الصيني التقليدي. فالسينما فن غربي، نشأ متناغما مع قيم الثقافة الغربية. كما أشار بازين في كتابه «علم وجود الصورة»، بأنها ذروة التوجه نحو الواقعية التي سيطرت على الفنون الغربية، منذ اكتشاف المنظور في فن الرسم، وإعادة خلق الواقع في كل من المكان والزمان .[٢] والفنون الصينية ليس لديها مثل هذا التوجه. ولا تتقيد بالواقع، ولا توجد تقاليد للمنظور في فن الرسم، علاوة على ذلك فإن فن الرسم الصيني لديه تقليد استخدام الخلاء، المساحات الشاسعة الخالية، التي لا يمكن خلقها في مجال السينما أبدا.

لكن رغم هذه التناقضات، فقد نجح المخرجون السينمائيون في حل هذه المشكلة الصعبة لدمج القيم الجمالية للفنون البصرية الصينية، بالتقنية الغربية المستوردة لصناعة الفيلم. وسرعان ما تعلموا

تكييف إمكانيات عدسة الكاميرا، لكشف واقع ملموس، موجود في تقنية الشعراء والرسامين، وتم استخدامه بنجاح كبير، (في تعاون ثنائي) لتقديم مزيد من الواقعية. (خاصة في التعامل مع ما هو خارق للطبيعة ويفوق الوصف، نجد أن التآلف بين الشعر والرسم في هذا المجال يؤدي إلى نتائج رائعة) بهذه الطريقة أصبحت السينما الصينية وسيلة فنية جديدة شيقة للحفاظ على الأنماط الثقافية الصينية واستمرارية [٣] وجودها .

إن جوهر الرسم والشعر الصيني، والسينما الصينية الآن، يعبر عن مضمون التوحد بين الإنسان والطبيعة. والتركيبة التقنية للشعر والرسم تكشف عن النظرة الصادقة للعقيدة الدينية التي ترى الإنسان متوحدا في كل عناصر الطبيعة. هذه العلاقة المتجانسة تتضح من خلال الأبيات المقتبسة من القصيدة التي تتصدر هذا المقال، حيث ينعكس فيها إحساس مسافر في رحلة طويلة بالتعب والملل لقشعريرة التقدم في العمر، من خلال المشهد الطبيعي للغروب: الكروم الذابلة، الجواد الهزيل، الصياح والنعيب، الشمس الآفلة. هنا نجد أن الإنسان والطبيعة وصلا إلى نفس المرحلة من الحياة ويتوقان إلى الراحة، إلى مستقر. هذا التوحد بين الإنسان والطبيعة، يشابه بالطبع، خلع المشاعر أو الصفات البشرية على الطبيعة الجامدة في الشعر الرومانسي الغربي. في هذه القصيدة تم التعبير عن توحد المشاعر بين الإنسان والطبيعة بواسطة مشاهد بصرية متقطعة - الكروم، الأشجار، الصياح، الجسر، المياه، البيت، الريح، الحصان، الشمس، المسافر - تخلق عالما شعريا للحياة ككل. من خلال تقنية المونتاج الشعري لهذه الصور البسيطة بالذات، قام المخرجون الصينيون باستخدامها في أفلامهم بكاميرا ثابتة للتعبير بصريا عن المضمون العاطفي لأفلامهم. هذا الأسلوب في المونتاج يتضح من خلال التكرار والاتساق، الذي تشكله الأفلام الصينية، ويمكن القول، بأنه نمط فرعي، أطلق عليه ميتز مصطلح (ظاهرة ما بين قوسين)، وهي ظاهرة صينية مميزة، وتعرف بالمونتاج الصيني[٤].

والمونتاج بين الصور المنفصلة في المونتاج الصيني وبين الصور البشرية والطبيعية، له تأثير مذهل على الشاشة الصينية، رغم أن المشاهد الغربي قد يحتاج في بعض الأحيان إلى تفسير للقيم التي ترمز إليها الصور الطبيعية. ولنأخذ مثالا لمونتاج رائع لصور متفردة من فيلم «نهر الربيع يفيض شرقًا»، (١٩٤٧). في البداية تركز الكاميرا على صورة زفاف لزوجين شابين زونج ليانج وسوفن. ثم على دولاب الملابس، ثم قطع على وسادتين مطرزتين أعلى الفراش المزدوج. ثم إلى جانب الفراش زوجان من الأحذية موضوعان بنظام إلى جوار بعضها البعض. الصورة التالية لفرع شجرة دون أوراق يتبعها

صورة لفرع سامق مورق محمل بالفاكهة. اللقطة الأخيرة ليد تطرز عبارة «طفل صغير عزيز» على مريلة . إن الاستمتاع بالحياة عبر الزمن على مستوى الإنسان والطبيعة، ارتبطا بإيجاز شاعري رقيق من خلال تتابع اللقطات الساكنة. وغالبا ما يحدث في الشعر الصيني، أن تتابع سلسلة من الصور المشابهة، تعبر عن دورة الفصول من الربيع إلى الشتاء :

الزهور البرية تبعث بعطرها الذكي.

الأشجار بأوراقها الجميلة تنشر الظلال الوارفة.

تهب الرياح بقوة بينما يظهر الصقيع؛

يبرز الحصى عندما تنحسر المياه.(٥)

(من قصيدة أويانج زيو، سقيفة السكير العجوز).

مثال آخر ممتاز للمونتاج الصيني في فيلم «الطبيب الجديد» (١٩٧٥). برغم اختفاء الكثير من ملامح السينما الصينية قبل عام ١٩٦٦، أثناء فترة «الثورة الثقافية»، إلا أن المونتاج الصيني نجح في استخدام الصور الطبيعية لتدعيم الذروة العاطفية للفيلم. حيث نجد الطبيب الشاب هونج يو، وقد أنقذ لتوه حياة طفل صغير. لقطة مقربة لـ هونج وهو يلقي نظره على صورة الزعيم ماو، ثم إلى الشمس وهي تشرق على قمة الجبل؛ لقطة مقربة لزهرة؛ ثم لسحب رقيقة عالية؛ ثم ضوء الشمس ينتشر على الجبال؛ وأخيرا لقطة مقربة لوجه الطفل يبتسم في سعادة.

حتى الآن. وبعد سقوط «عصابة الأربعة»، واتجاه صناع السينما الصينيين للاستفادة من التقنيات الجديدة وأساليب صناعة الأفلام، فمازال المونتاج الصيني يزداد قوة، ولعا بالعلاقة بين الإنسان والطبيعة، المتواجدة في تقاليد الرسم والشعر. ففي فيلم «القمر ينعكس على ربيع آخر» (١٩٧٩)، عندما يعزل الشاب آه بينج من المعبد، نجد اللقطة الأولى لبطل الفيلم النحيل أمام مبنى المعبد العالي؛ والصورة الثانية على الشاشة لإوزة برية وحيدة على امتداد السماء الشاسعة؛ واللقطة الثالثة لـ آه بينج محملقا في استلام إلى الإوزة! واللقطة الرابعة لقارب وحيد تحوطه أعشاب كثيفة على الشاطئ في المقدمة! والخامسة لقارب آخر في بحيرة؛ أما الكادر الأخير فنرى البطل وحيدا ثانية وهو يسير على ممر مواز للبحيرة. من الواضح أن هذه السلسلة من الصور تعبر عن وحدة آه بينج الداخلية الحزينة، عن طريق المقارنة البصرية بينه وبين القوارب الوحيدة، والإوزة البرية الوحيدة (رمز صيني تقليدي)، مثل حال آه بينج، الذي يود أن يكون مع أقرانه. مثل هذه الصور تكثر في

الشعر الصيني، كما في السطرين الأخيرين من قصيدة «وداع ينج هاورن إلى يانج زاو للشاعر لي بو» (٧٠١-٧٧٢ بعد الميلاد).

«شراع وحيد

ظل بعيد

ضائع في الأفق الأخضر

يانجـزي فقط

يسبح في السماء».(٦)

كذلك تتضمن قصيدة «أفكر في أخوتي وأخواتي في ليلة مقمرة» للشاعر دوفو، بعض أسطر مثل هذه:

«دقات طبول الحدود تروع المسافرين.

هناك على الحدود تسمع صرخة الإوزة الوحيدة.

من اليوم ستكون قطرات الندى بيضاء كالثلج .

في مدينتي يسكب القمر بريقا خاصا.

لا وطن لي، لا أعرف عما إذا كانوا أحياء أم أمواتًا.

لم يصلني بريد أبدا، ولا يبدو وأنه سيصل .

فلا تبدو بادرة لانتهاء الحرب حتى الآن».(٧)

هناك نقطة جديرة بالملاحظة في هذا المثال المجازي، للصور الطبيعية في تقنية المونتاج، إذ إنه على الرغم من عزلة آه بينج، إلا أن له نظراء في عالم الطبيعة، صحيح أنه وحيد، لكنه ليس منبوذا، حيث إن مشكلته ليست فريدة من نوعها.

يمتد تأثير الشعر والرسم الصينيين إلى أبعد من المونتاج الصيني، ليمثل القيم الرمزية في تكوين العديد من اللقطات. فعلى المستوى الرمزي، فإن الأمثلة التي سبق أن أشرت إليها من المونتاج الصيني مفهومة تماما من قبل المشاهد الغربي والمشاهد الصيني على حد سواء. لكن الأمر

لم يكن دائما على هذا النحو، ففي فيلم «حب على جبل لوشان» إخراج هوانج زومو (١٩٨٠)، هناك مشهد صمم بحيث يعبر عن العواطف الإنسانية للحبيبين غير المرئية ودون حوار، من خلال استخدام رموز طبيعية رقيقة. ففي اللقطة الأولى نرى الحبيين يتناجيان سويا في مكان رعوي فسيح؛ واللقطة الثانية لسمك يسبح في بحيرة. (لاحظ أن القطع هنا يشبه بطريقة ما المونتاج الصيني، وإن كانت على نطاق ضيق، إلا أنها مترابطة من حيث الشكل: فردية، بسيطة، صورة طبيعية) وفي حين يتوقع المشاهد الغربي أن يرى الأحضان المشبوبة لروميو وجوليت الصينيين، فإن المشاهد الصيني يتعرف بفطنته، على مدى تعاطف الحبين من خلال صورة السمك السابح في البحيرة. وهذا المعنى الرمزي مألوف لقارئ الأدب الصيني - فهناك مثل صيني شائع يقول «مثل السمك في الماء - حر وسعيد». هذا بالإضافة إلى أن الأسماك تسبح أزواجا، وهكذا فإن صورة زوج من السمك تمثل البهجة والتوحد، خاصة التوحد الجنسي.[٨] وبالتالي فإن الصور المتداخلة للإنسان والأحداث الطبيعية، لا تكشف فقط عن الوحدة الكامنة بينهما، لكنها تثير أيضا عاطفة شخصية عميقة مشتركة في نفس القارئ أو المشاهد.

كما أن التقاليد الرمزية للشعر والرسم الصيني تدعم السينما في استخداماتها للألوان والصور المتعددة للأشجار والزهور والنباتات والجو. وبما أن هذه القيم قيم ثقافية راسخة، فإن المخرج الصيني يستطيع أن يهيىء جمهوره لاستجابة عاطفية ملائمة. فعلى سبيل المثال فيلم «نهر الربيع يتدفق شرقا»، نجد البطل زونج ليانج بعد أن ترك زوجته لعدة سنوات في شنغهاي لرعاية أطفالهم وأمه، فجأة ترعد السماء وتنهمر الأمطار. هذا الجو العصيب يعني بالنسبة للمشاهد الصيني، أن هناك أوقاتا عصيبة سوف تأتي، وبالفعل نشاهد زونج ليانج يشرب ويرقص في شونج كينج مع فتاة تزوجها فيما بعد.

مثال آخر لاستخدام المخرج للرموز التقليدية نراه في فيلم «القمر ينعكس على ربيع آخر». فبعد أن انفصل آه بينج عن فتاة الشارع المهرجة (ابنة معلمة للموسيقى وحبيبته). يذهب إلى معبد القمر يبكي على ربيع آخر، ويظهر على الشاشة مونتاج صيني يتكون من عدة صور رمزية: قمر مكتمل، اسم الدير مكتوبا بخط اليد، انعكاس ضوء القمر المكتمل على البحيرة؛ ثم ضوء النهار، زهور حمراء تتفتح في شجيرة (يفترض أنها حديقة المعبد)؛ فروع شجرة خوخ مزهرة؛ ثم ثانية، القمر مكتملا فوق المعبد. هذا المونتاج الذي يحيط به القمر المكتمل، هو رمز التوق إلى الحب، والتوحد

كما يبدو في هذا الشعر .

«اكتمل القمر الآن فوق البحر

ينير السماء كلها

يجلب للقلوب المتباعدة

أفكار الليل الطويلة

ليس الليل أكثر ظلاما رغم أنني أطفأت شمعتي

ليس الجو أكثر دفئا رغم أنني أرتدي معطفي

لذا فسأترك رسالتي مع القمر

وأعود إلى فراشي، أملا في الأحلام».

(من قصيدة «أتطلع إلى القمر وأفكر في شخص بعيد» للشاعر زانج جيولنج).

هنا نجد رموزا أخرى توحي بالرومانسية (انعكاس ضوء القمر)، الرحيل (شجر الصفصاف)، الشجاعة والوعد بالربيع ومحن الشتاء القاسية. (تفتح زهور الخوخ)، السعادة (زهور حمراء). والمعنى المبهج للون الأحمر يتضح من خلال هذه الأبيات :

«توهجت الشموع الحمراء في قاعة الزفاف

في الصباح الباكر تقابل العروس والديك

بعد أن تزينت، تسأل برقة

هل رسمت حاجبي وفقا لخطوط الموضة ؟»

(من قصيدة «عشية امتحانات الحكومة لسكرتير زانج» للشاعر زوكو تنجيو)

في فيلم «القمر ينعكس على ربيع آخر» الذي سبق ذكره، نجد فتاة الشارع المهرجة جي مي، تضع وشاحا أحمر على شعرها، في حين كانت تضع على رأسها يوم جنازة أبيها، قطعة من الخيش، وتحيط خصرها بحزام أبيض، ترتدي حذاءً أبيض. بالنسبة للصينيين، اللون الأحمر لكل المناسبات السعيدة، (العام الجديد، مولد طفل، عيد ميلاد، زفاف) في حين يعبر اللون الأبيض عن الحزن،



أشخاص في منظر طبيعي للرسام مايوان معلم وخادمته في الشرفة

وليس البراءة والنقاء كما في الغرب. وبالتالي فإنه بدون أي نوع من المعرفة والإرشاد، قد يخطئ المشاهد الغربي المغزى أو المعنى المقصود في الفيلم من خلال استخدام الرموز التقليدية.

وهكذا يتبنى المخرج تلقائيا التقاليد الوجدانية المألوفة للشعراء والرسامين. فمثلا في فيلم «نهر الربيع يفيض شرقا» نرى والدة زونج ليانج، تخيط الملابس لابنها قبل رحيله إلى شونج كينج. هذه الصورة المحببة وكأنها نقلت عن صورة رسمها «زانج زاوهي» التي اقتبسها من قصيدة شعرية من عصر تانج (٦١٨-٩٠٥ بعد الميلاد) وعنوانها (يد الأم الحنون تخيط ثوبا لابنها العنيد) للشاعر (بينج جياو ٤١٨ - ٧٥١ بعد الميلاد)(١١).

والأفلام الصينية لا تترد في إظهار الدموع على وجوه الرجال، عندما ينبع الألم أو الحزن من قلوبهم. فإن التقاليد الشعرية تسمح بذلك.

«كل المستمعين هناك تساقطت دموعهم وانتحبوا.

من منهم ذرف دموعا أكثر؟

إنه ذلك المسئول الذي تبلل كل ثوبه الأزرق!».

(أغنية الـ بي - با للشاعر بوچوي ٧٧٢ - ٨٤٦ بعد الميلاد)(١٢).

الانتقال من الرمز إلى التكوينات، نلمسه في اللقطة التي يقف فيها آه بينج أمام المعبد في فيلم «القمر ينعكس على ربيع آخر». التي تذكرنا بالعديد من المناظر الطبيعية الصينية التقليدية، حيث يطالعنا جسد نحيل لرجل وحيد يبدو مبهورا بعظمه الجبال التي تحيط بالمكان.(١٣) بالنسبة للمشاهد الغربي، يبدو هذا الشخص الوحيد بائسا ولا حيلة له، في حين يعلم المشاهد الصيني أنه رغم قلة حجمه، إلا أنه يمكن أن يفعل شيئا ما. حتى ولو كان صغيرا- في نظام طبيعة الأشياء . هذه الرؤية للدور الإنساني انتقلت إلى السينما الصينية من خلال مشاهد التصوير في المدينة في فيلم



الإصغاء للريح في الغابة «ما لن» صورة غير سيمترية

«محل أسرة لين» ١٩٥٩، فبعد أن يعلم صبي المحل مقدار المبلغ المطلوب لإخراج سيدة من السجن، يخرج إلى الشارع، ثم يقف، كشخص ليس له أية أهمية تسحقه البنايات المحيطة به. ورغم أن الكاميرا تؤكد على قلة حيلته، إلا أن هذا الشخص الضئيل، يستطيع في الحقيقة أن «يحرك الجبال» لأنه نجح في تدبير المال اللازم لإنقاذ سيدة. هذه الصورة التقليدية انتقلت من الرسم إلى شاشة السينما، من المناظر الطبيعية الشاسعة، إلى شوارع المدينة، وتحافظ على العلاقة الحيوية بين الإنسان والطبيعة وملامح تكويناتها.

من ضمن التكوينات الأخرى للرسم الصيني، التي اتفق العرف عليها، أن العنصر الأهم يبدو بشكل أكبر، تظهر في الأفلام الصينية لكن بشيء من التعديل بسبب الواقعية الحتمية للسينما ففي فيلم «محل أسرة لين»، نجد صورة لين - صاحب المحل - تبدو أطول من مساعدة، رغم بعد المسافة عنه. هذا الاختلاف في الأطوال، يتناقض مع المنظور الغربي لعدم «منطقية الحجم» الذي تقوم به التقاليد الصينية للرسم. [١٤] يرجع هذا التنويع في الحجم والطول بالنسبة للشخصيات وعناصر الطبيعة في الرسم الصيني إلى الحس الهرمي أو السلطوي الأبوي، حيث يسيطر الفرد على الآخرين. فنلاحظ مثلا عند تصوير منظر طبيعي - نجد أن قمة جبل واحد لابد أن تكون أعلى من قمم الجبال الأخرى المتنوعة الحجم. هذه الظاهرة تتسق مع المبدأ الصيني للتكوينات الفنية. وهو عدم التماثل الذي لا يتضح في فن الرسم فقط لكنه انتقل أيضا إلى السينما الصينية.

وهناك استخدام واضح ومتعمد للمناظر الطبيعية في بعض الأفلام الصينية الحديثة. فبعض المخرجين عندما يقومون باختيار أماكن ريفية للتصوير في معظم أفلامهم، فهم بالتأكيد يستوحون ذكرياتهم عن تكوين المناظر الطبيعية. ربما أيضا نرى صورة لشخص وكأنها تحاكي رسمًا لشخص يحدق في الفضاء.[١٥] وعلى أية حال، فإن تأثير فن الرسم والشعر يظهر بشكل واضح في فيلم «نهر الربيع يتدفق شرقا» بصفة خاصة، إذ يبدو أن ميزانية الفيلم كانت محدودة، فقد كان من المفروض أن تكون مشاهدة داخلية، فلجأ مخرجا الفيلم كاي شوشنج وزنج جونلي إلى استخدام المناظر الطبيعية الخلابة كخلفيات لعناوين الفيلم. وكذلك اشتمل عنوان الفيلم بيتين من قصيدة تنتمي لأسرة سونج للشاعر لي يو – بعنوان «مهما يكن لديك من الأحزان ؟ فعليك بالطريق الذي يفيض فيه نهر الربيع شرقا»،[١٦] ونهر يانجزي يظهر كخلفية لهذين البيتين، مما يستدعي للذاكرة في الحال، الأعراف التقليدية للرسم وفن الخط .

وهكذا، فإن المخرجين بولائهم للقيم المتضمنة في تقاليدهم الجمالية، قد نجحوا في المزج بين عالم الخيال والواقع، أو ما بين رؤية الفنان وعدسة الكاميرا. عكس التيار السائد حاليا في السينما الغربية خاصة أفلام الرعب، التي قليلا ما تدع فرصة لخيال المشاهد للمشاركة في الدراما المرئية، في حين يعتمد الفيلم الصيني على الخيال الفعال لمشاهديه ليتجسد أمامهم. لقد امتدت تقاليد الرسم والشعر الغنية إلى شاشة السينما، للمساهمة في خلق سينما صينية حقيقية .

ملاحظات

١- كل الترجمات الشعرية قام بها المؤلف، فيما عدا ما أشير إليه .

٢- أندريه بازين. «فن وجود الصورة» كتاب ما هي السينما ؟ مجلد رقم ١، ترجمة هونج جراي (بيركلي : طباعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٦٧) صفحات ١-١٥ .

٣- كاترين يي - يو شو وو، شاعره ورسامة صينية (بعض الملاحظات في العلاقات المتبادلة) مجلد رقم ٣٦، ١٩٧٩- ٨٠ .

٤- كريستيان ميتز، كتاب «لغة السينما»، علامات السينما، ترجمة، ميشيل تيلور (نيويورك : طباعة جامعة أوكسفورد، ١٩٧٤) صفحات ١٢٦-١٢٧ .

٥- بقلم شو كاي، من كتاب «كنوز الأدبي الصيني» ترجمة وإعداد وينبرج (نيويورك: (بلوسنشري، ١٩٦٥) ص ٤٧ .

٦- تانج شي سان باي شو زيانج زي (تايبي زونجهو شوجو ١٩٧١) ص ٢٩٤ .

٧- مائة قصيدة صينية وقصيدة، ترجمة إس . إس ليو. (هونج كونج، طباعة جامعة هونج كونج، ١٩٦٧) ص ٣٩.

٨- ملامح من الرمزية الصينية ودوافع الفن. ويليامز (نيويورك : دوفر، ١٩٧٦) .

٩- جبل چيد - مقتطفات أدبية، ترجمة ويتر براينر (جاردن سيتي إن - واي : دبل داي، ١٩٧٦) ص ١٨٥ .

١٠- تانج شي باي شو زيانج زي ص ٣٠٨.

١١- الرسم الصيني المعاصر. لوبور هاجيك وأدولف هوفميستر وإيفا ريتشروفا، (لندن : سبرنج بوكز، ١٩٦١) ص ١٧٩).

١٢- من الشعر الصيني. ترجمة واي لين يب. (بيركلي : جامعة كاليفورنيا ١٩٧٦) صفحة ٤٠١.

١٣- (٢) انظر كتاب جيمس كاهل، (الرسم الصيني) (سويسرا: إسكرا، وكتاب، ريج ميكر تأليف چو زي الذي يرجع تاريخه إلى عام ١٠٧٢) ص ٣٦ .

١٤- المرجع السابق، ما لن لوحة الإصغاء للريح في الغابة يرجع تاريخها إلى عام ١٢٤٦، ص ٤٤. في هذه اللوحة، يبدو المعلم شخصية هامة أكثر من خادمة الصيني، رغم أن الأخير في المقدمة .

١٥- المرجع السابق. ما لن. المدرس وخادمة في الشرفة ١١٩٠-١٢٣٠ .

١٦- لي هوزيو، (تايبي، توشيو جونجسي، ١٩٧١) ص ٤٩.

قائمة الأفلام

- نهر الربيع يفيض شرقا. سيناريو وإخراج : كاي شوشنج وزينج جونلي. (شنغهاي، ستوديو كونلون وليانهبو، ١٩٤٧).

- محل أسرة لين. سيناريون زيايان. إخراج: شو هيو، ١٩٥٩) .

- الطبيب الجديد. سيناريو : يانج زياو وكيووي. إخراج: كيووى. (ستوديو شنغهاي، ١٩٧٥) .

- حب فوق جبل لوشان. سيناريو : بي بيشنج. إخراج : هوانج زومو (ستوديو الأول من أغسطس ١٩٧٩).

- القمر ينعكس على ربيع آخر. سيناريو : إي يون ون، ليو باوي، رونج لي . إخراج : يان جزهاو (ستوديو الأول من أغسطس، ١٩٧٩)

كرس بيري

التمييز الجنسي من حيث النوع وموقع المشاهد

في فيلمي «لي شوانج شوانج» و «الأصهار»

كنت في البداية منجذبا للمقارنة بين فيلم «شوانج شوانج» ١٩٦٢، وفيلم «الأصهار» ١٩٨١، باعتبارهما يتناولان صراع الزوجات الشابات مع عائلات أزواجهن. لكنني أدركت أنه بالإمكان مقارنة هذين الفيلمين على نطاق أوسع لوجود سمات عديدة مشتركة بينهما. فكلاهما من الأفلام التي تتناول الموضوعات الريفية، ومن إنتاج استوديوهات شنغهاي. وكلاهما حصل على العديد من الجوائز، في مسابقة «الديك الذهبي» و «المائة زهرة»، واختير الفيلم الأخير بناء على تصويت المشاركين في «مجلة الفيلم الجماهيري» الواسعة الانتشار. في حين حاز فيلم «لي شوانج شوانج» على مجلد خاص نشرته وكالة الصين للأفلام،[١] كما ظهرت سلسلة من المقالات عن فيلم «الأصهار» في قسم خاص من الكتاب السنوي للفيلم الصيني عام ١٩٨٢.[٢] كان من الواضح أن الفيلمين من أكثر الأفلام جماهيرية حتى بالنسبة لإيراد شباك التذاكر. ففي نهاية عام ١٩٨٢، بلغ عدد التذاكر المباعة لفيلم «الأصهار أكثر من ٥٦٠ مليون تذكرة، ليصبح بذلك أكثر الأفلام الصينية إيرادا حتى الآن[٣].

رغم أن العلاقة بين الجمهور والفيلم مسألة مثيرة للجدل، إلا أن جماهيرية الفيلمين التي أشرنا إليها، تشير إلى أن هذين الفيلمين يمثلان أمرا مقبولا بشكل عام ومعترفا به من قبل الجماهير العريضة ومن السلطات الصينية أيضا. كما أن الفيلمين قدما عرضا جيدا ومقبولا بالنسبة لغيرهما من الإنتاج السينمائي المعاصر في جمهورية الصين الشعبية. سواء في تقديمها للمرأة أو أسلوبهما السينمائي، وهذا يعني أن ملاحظتي حول التمييز الجنسي وأسلوب العرض قد تكون ذات أهمية كبيرة، ليس فقط بالنسبة للأيدولوجية الجنسية بل بالنسبة للسينما الصينية ذاتها.

الآن، ننتقل إلى الفيلمين، وأود بداية أن أسترشد بتحليل كريستان ميتز للغة السينمائية، وأفرق بين مستويين من النصوص السينمائية، التي سأشير إليها بـ «سينمائيات» و «مستوى العرض»[٤]. و«مستوى العرض» يتكون من تلك العناصر التي يمكن اعتبارها إشارة إلى الواقعية (سواء واقع أو متخيل) خارج نطاق السينما. مثل الشخصيات ، أماكن التصوير، الملابس وما شابه ذلك، في حين يتكون المستوي السينمائي من العناصر المرتبطة بالسينما : زاويا الكاميرا، خطة الصياغة وهكذا. وما

يهمني في الجزء الأول من المقال هو بحث التمييز الجنسي على مستوى العرض.

وبناء على ذلك، فهناك فرق ملحوظ بين فيلم «لي شوانج شوانج» وفيلم «الأصهار» في تقديمهما للعنصر النسائي الذي يصيبك بصدمة على الفور، إلا أنه يغاير تماما كل ما هو مألوف لديك، إذ يقدمهن كأمثلة متطرفة جدا، لما يمكن أن اعتقد بأنه تغيير شامل. كلا الفيلمين يبني قصته حول النزاعات العائلية وإيجاد حلول لها. ونرى الزوجات المشاكسات في الحالتين في صراع مع عائلاتهن. في فيلم «لي شوانج شوانج» وهو اسم عائلة زوجها زوانج، وأقاربه الرجال الذين يعيشون في القرية. أما فيلم «الأصهار» فنجد كيانج ينج زوجة الابن الأكبر تعيش مع العائلة كلها في منطقة واحدة، وزوجها للعلم وهذا أمر على قدر من الأهمية أحد كوادر الحزب. في كلا الفيلمين يتحقق نوع من الحل الإيجابي الملائم لكل عائلة، بما يتوافق مع سياسية الحزب. ومع ذلك فإن توافق هذه القوى المتعددة (العائلة، الزوجة الشابة، الحزب) يختلف في كلا الفيلمين . ففي فيلم «لي شوانج شوانج» يساند مسئولو الحزب، الزوجة في مواجهة آراء الزوج الإقطاعية التي تعارض مشاركة المرأة في العمل، وممارساته التي تحابي أهله ومعارفه. أما في فيلم «الأصهار» نجد أن الحزب يعارض أنانية كيانج ينج لاهتمامها بزوجها وأطفالها فقط دون أقاربه الآخرين، وبصفة خاصة حماها وحماتها، وترفض رعايتهما في سنهما الكبيرة.

باستثناء التغيير في الاهتمامات الأساسية للحزب في تعامله مع العائلات الريفية، أعتقد أن إعادة الترتيب على هذا النحو يعد أمرا هاما كذلك، باعتباره تغييرا أيديولوجيا فيما يتعلق بصورة المرأة. في كلا الفيلمين ليس هناك مبرر روائي يمنع تغيير الشخصية من حيث النوع دون أي تعديل عناصر أخرى منهما بما في ذلك عرض سياسة الحزب. وليس هناك سبب واضح يمنع زوجة لي شوانج شوانج من أن تكون تقدمية، أو ما يمنع من أن تكون زوجة كيانج أنانية في فيلم «الأصهار» من ناحية أخرى، ليس هناك سبب لاستبعاد عنصر النوع باعتباره صدفة، وليس عنصرا هاما في حد ذاته.

وفي الحقيقة، فإن مساندة الشخصية في فيلم «لي شوانج شوانج» لهذه القفزة العظيمة، هي صدفة للتأكيد على استقلاليتها كامرأة فهي توقع صورها باسمها هي، وليس كزوجة لـ «زي وانج» ورغبتها في العمل خارج البيت مبنية على معارضة ما يعتقد زوجها أنه لا يجب عليه المعاونة في العمل المنزلي لمجرد أنها قررت العمل خارج البيت. في حين نجد أن أنانية كيانج ينج في فيلم «الأصهار» بنيت على

أساس التناقض مع ضعف شخصية زوجها : بالقرب من نهاية الفيلم، يخبره أبوه صراحة أن مشكلة كيانج ينج تعود جزئيا إلى خطئه هو، لأنه لم يجعلها تحت سيطرته أبدا. وأخيرا بينما نجد الحزب في فيلم «لي شوانج شوانج» يساند ما يراه رغبتها لقدر من الاستقلالية، فإننا نجد رغبة كيانج ينج للاستقلال تعتبر نوعا من الأنانية، ونرى الحزب يساند عائلة، إن لم تكن إقطاعية فإنها بالتأكيد تلتزم بنظام السلطة الأبوية، وعندما يصل الأمر إلى حد انقسام العائلة، فإن مسئول الحزب هو الذي يأخذ دور الوسيط، بدلا من حما كيانج ينج المتوفى.

هذه الصورة المتناقضة توضح التغيرات التي طرأت على صورة المرأة في سينما جمهورية الشعبية لأنها الأمثلة الأكثر تطرفا، للتغيرات العامة. قبل عام ١٩٧٦، عام سقوط عصابة ... لم يكن معهودا أن تلعب المرأة دور الشريرة، وأقصى ما كان يمكن تقديمه، القيام بدور الزوجات اللاتي يساندن أزواجهن الأشرار على مضض. أما الآن فالقيام بدور المرأة الأنانية والمهملة، والعدوانية أصبح أمرا شائعا. ربما تكون الجماهير قد سعدت بفيلم «لي شوانج شوانج» إلا أنه من خلال خبرتي الخاصة، فإن الجماهير سعدت أكثر، عندما استدار زوج كيانج ينج أخيرا وصفعها على وجهها (بلقطة مكبرة). وإذا كان هذا التبدل الذي يعد من قبل البعض أنه أكثر واقعية، إذن يجب أن نضع في الاعتبار أن الواقعية عرف أيضا، كما جاء في العديد من المقالات آنفا. فإن ذلك يفصح عن نفسه.

وعلى أية حال، رغم أن مستويات العرض لهذين الفيلمين يخضعهما بلا شك، تحت إطار الجدل الغربي حول الجنس من حيث النوع (الصراع بين الجنسين، أو تعصب الرجل، وتحرير المرأة) إلا أن ذلك لا يعني أن هذا كل ما يمكن أن يقال في هذا الشأن. فأولا : لم تشر أي من المقالات الصينية العديدة المشار إليها سابقا، إلى موضوعات مثل هذه، أو أثارت أي شيء حول موضوع النوع (ذكر أو أنثى) كرد فعل لهذين الفيلمين. و«مشكلة المرأة» ببساطة لم تظهر. وفي الواقع، فإن فيلم «لي شوانج شوانج» يعد بمثابة إشارة لاحتياجات الإنتاج المتزايدة للقفزة العظيمة، و«الأصهار» إشارة للجدل القائم بين الاجيال.

ثانيا: إنه على الرغم من أن البحث على مستوى العرض، قد يكون مفيدا في حد ذاته، إلا أنه لكي يكتمل فلابد أن يتبعه تحليل يأخذ في اعتباره المستوى السينمائي الذي أشرت إليه من قبل.

فالعناصر السينمائية ليست مجرد «نافذة» محايدة نطل منها على ما يعرض. لكنها تتفاعل معه بأساليب متنوعة، لإنتاج معنى، من خلال التأطير، والزوايا، والمونتاچ إلخ. وحقيقة فإن دراسة الأفلام الغربية قد نبهتنا إلى الأهمية الخاصة للعناصر السينمائية، باعتبارها المستوى الذي يعرض بشكل مرئي للتنوع في الجنس بشكل منظم، ومن ثم يصبح البحث في هذا المستوى الثاني أمراً ذا أهمية خاصة. ولذلك، ينبغي علي أن أحدد باختصار بعض التطورات الحديثة في السياق الذي أود أن يكون بحثي لهذا المستوى الثاني.

اهتمت الدارسات الحديثة للمستوى السينمائي في الغرب بالشكل وبتحليل النصوص السينمائية الكلاسيكية. وقد لاحظ الباحثون أن قوانين الكاميرا باعتبارها آلة تتضافر مع بنية مكان التصوير، الذي يتلاءم بدوره مع مكان الكاميرا، لإنتاج معنى محدد.(٥) وبالنسبة لتطور الثقافة الغربية، فإن أهمية مكان التصوير ترجع إلى فن الرسم في القرن الخامس. (٦) وهذا أيضا له مزيد من النظائر الأيدلوجية في سياق التحليل النفسي الذي تولد عنه المصطلح الحالي. وعلى مستوى أكثر تخصصا بالنسبة للنصوص السينمائية في حد ذاتها، فإن الدراسات الحديثة تطلعت كذلك إلى تقاليد سينمائية خالصة مثل ابتكار ميتز للتصنيفات السينمائية الكبيرة مثل بناء أنماط اللقطات.(٧) في المقابل فإن هذا الاهتمام بالبناء التقليدي أصبح متضافرا مع الاهتمام العام بالسينما، باعتبارها تكنولوچيا غربية، كما أوضحت في بحثي عن السينما الكلاسيكية الأمريكية، ويتضح بجلاء في أعمال لوراميلفي ورايموند بللور.(٨) عند هذه النقطة بالذات، يدخل التمييز الجنسي (ذكر/أنثى) الصورة في التفاعل التقليدي للمستوى السينمائي، مع مستوى العرض. يتبدى ذلك بشكل ملحوظ في مواضع متنوعة. لكنه، يبدو أكثر وضوحا في اختصار رايموند للقطات المفتوحة في فيلم «مارني». فقد قام رايموند بللور بتحليل تداعي المعاني للكاميرا ، بإحلال صور معينة معروفة في سينما هوليوود، اللقطة- واللقطة المعاكسة، واللقطة ذات وجهة النظر، وهكذا، فإن هذه الصور تكون بمثابة دلالات للمادة المعروضة، بشكل سينمائي ذي بنية عضوية. هذه الدلالات هي التي ترشدنا عبر الجزء الأكبر من الفيلم. وبناء على ذلك، فإن إدراكنا لأحداث الفيلم وتفهمنا له تكون أكثر قربا من خلال هذه الدلالات وليس من خلال أي شيء آخر. بهذه الطريقة، من الممكن بناء جسر متخيل للعبة الفاعل - المفعول به لمتعة المشاهد الإيجابي. وعادة ما يكون وجود الشخصية

الأنثوية كمفعول به في علاقتها الثابتة مع الفاعل الذكوري، هو الضمان لبناء المشكلة الأساسية في الفيلم. في هذا المثال الغربي، تحتل الشخصيات الذكورية، موقع الفاعل، في إطار ترتيب النص، بحيث تكون الذكورية محورية وبنظام مترابط، لتشييد مُشاهد إيجابي يتمتع بذكورية ذاتية .

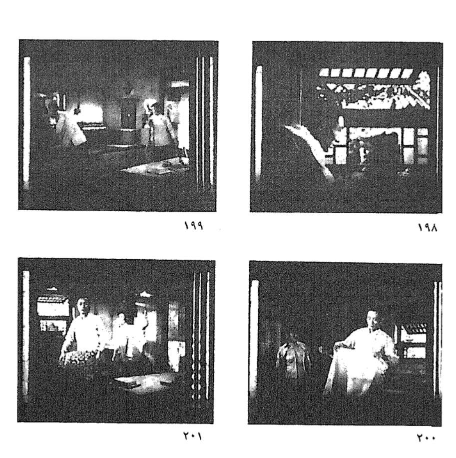
إذا عدنا للأفلام الصينية سنجد علاقة المشاهد حاضرة هنا لأنها كامنة في آلية الكاميرا: فنفس الأعراف السينمائية مبنية على نفس العلاقات مع مستوى العرض كما في مثال بللور عن سينما هوليوود. هل علاقة الفاعل تتوافق دائما مع الشخصية الذكورية الرئيسية مثلا؟ كانت السينما الصينية في بداية الستينيات قريبة من السينما الأمريكية الكلاسيكية في كثير من أعرافها وهياكلها السينمائية، وفيلم لي شوانج شوانج يبدو نقطة جيدة لبدء هذا البحث فموقف الزوج الذي يجد نفسه مضطرا لخوض عدة تسويات حتى لا يفقد زوجته، قد يكون مقبولا بشكل ظاهري لقاعدة الفاعل الذكوري والمفعول به الأنثوي بأسلوب بللور.

مع ذلك فهذا لا يحدث، فالفيلم لا يرسخ مكانا للمشاهد الإيجابي في علاقة ثابتة مع أي شخصية بالنص. بالرغم من استخدام الكاميرا بشكل ذاتي، فهي تارة ترتبط بشدة مع زي وانج في بعض المشاهد ومع لي شوانج شوانج في البعض الآخر وتارة مع شخصية ثالثة في مشاهد أخرى. وطالما تم الارتباط بين الكاميرا والشخصيات، فلن يكون هناك مجال لارتباط المشاهد بأي شخصية في العلاقة المتعارضة للزوج والزوجة. إذن فما هي علاقة المشاهد بالشخصيات الأخرى في النص هنا وكيف تم إجراء التمييز الجنسي من حيث النوع ؟

أود الإشارة إلى أن الأسلوب المتبع في الفيلم يكثر من استخدام اللقطة واللقطة العكسية. ففي مشهد تطاول لي شوانج شوانج الذي آثار غضب زي وانج من جديد وبعده. يهجرها نهائيا.(٩) لو أننا نظرنا للمستوى السينمائي بدون اعتبار لتفاعله مع مستوى العرض فالمشهد يبدو متوافقا مع أسلوب هوليوود الذي يتحول من اللقطة العكسية إلى تبادل اللقطات اللقطة الأولى رقم (١٩٨) وهي لقطة من فوق كتف زي وانج وهو يختلس النظر من النافذة في انتظار عودة لي شوانج شوانج ثم ينتقل الفيلم للقطة داخلية طويلة لشوانج شوانج وهي تدخل في جهة اليسار لنجد زي وانج جهة اليمين وهو يحزم حقيبته ليرحل لقطة رقم (١٩٩). هاتان اللقطتان نفهم منهما بأن زي وانج يدبر للرحيل من أجل مصلحة شوانج شوانج.

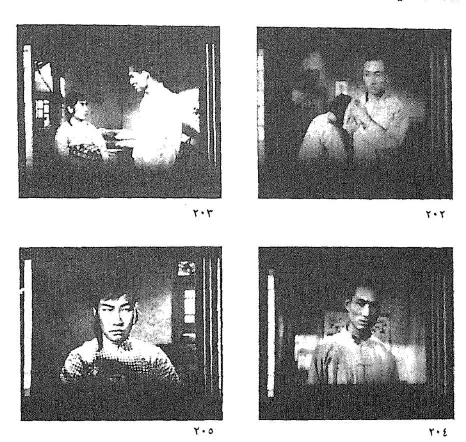
إذا كان هذا المشهد يتوافق مع بعض التوقعات التي تثيرها السينما الأمريكية الكلاسيكية، بحيث نتوقع بأن اللقطة رقم (١٩٩) ستتبعها مثلا لقطة وجهة نظر لزي وانج، فهذا يضع المشاهد في صف شوانج شوانج ليدل على الدور العكسي الذي قام به زي وانج بتهديده بالرحيل قبل أن تفعل شوانج شوانج. فربما تلاحظ خوفه من تخليها عن علاقة الفاعل والمفعول به بسبب إصرارها وخوفه من فقدانها. لكن لا يحدث شيء من هذا .

على النقيض، نجد اللقطتين المتتاليتين (٢٠٠ و ٢٠١) الكاميرا تحافظ على أن تكون الشخصيتان في نفس الكادر. زي وانج في تلك اللحظة يتجول في الغرفة متذمرا. أظن أن هذه الاستراتيجية تدل على هشاشة ترابطهما في هذا الموقف ورغم وجودهما معا في الكادر إلا أن هناك تهديد دائم بأن زي وانج سيكسر الكادر. هذا التأثير يظهر مُؤكدا من خلال الزوايا الواسعة المستمرة في الانتقال من لقطة إلى أخرى.



١٩٨ ١٩٩

٢٠٠ ٢٠١

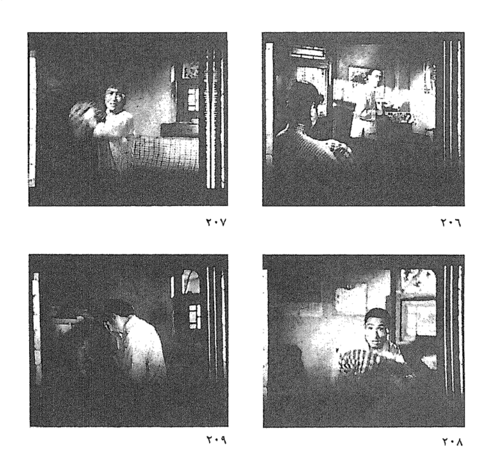


٢٠٣ ٢٠٢

٢٠٥ ٢٠٤

أخيرا يتوقف زي وانج عن التجول في اللقطة الخامسة وهي كذلك تجمع بينهما (٢٠٢) حين توافق شوانج بمضض على الإنصات لشروطه من أجل البقاء وترمي بنفسها عليه لتمنعه من الرحيل . بالنسبة للمشاهد فإن هذه الحركة تمنع زي وانج أيضا من كسر الكادر. فهذه لقطة حاسمة في رأيي هنا، لأن الكاميرا موضوعة بأسلوب يجعل المشاهد يرى ما لا تراه شوانج شوانج. إنه التعبير على وجه زي وانج الممتلئ بالرضا لأن خطته نجحت. مثل اللقطة الأولى (١٩٨)، حيث يمكن إدراك هذه اللقطة بأنه تم وضع المشاهد إلى جانب شوانج شوانج وليس في مكانها. أي أن المشاهد أصبح في وضعه في مكان لا تشاركه فيه أي شخصية على مستوى العرض .

أثناء اللقطة الخامسة واللقطة التي تليها وهي لقطة ثنائية كذلك وطويلة نسبيا (٢٠٣)، يظل الزوجان ثابتين في الكادر بينما يملي زي وانج شروطه. هذا يبدو ملائما لفترة واضحة من عودة الود، اعتمادا على التفسير المنطقي الذي أبديته للقطات من ١٩٩. مع هذا، حين ينتهي زي وانج من شروطه التي تضع قيودا على أنشطة شوانج شوانج نجد اللقطة الطويلة تتحول للقطة وجهة نظر من



٢٠٦ ٢٠٧

٢٠٨ ٢٠٩

مكان شوانج شوانج ويظهر زي وانج في زاوية أعلى منها (٢٠٤) ثم نجد لقطة عكسية لها (٢٠٥). هذا بناء كلاسيكي للفاعل والمفعول به. لكن عندما تبين اللقطة العكسية (٢٠٥) غضب شوانج شوانج للمُشاهد، فهذا توكيد للمركزية الذكورية لزي وانج التي تحمل دلالة مختلفة تماما عن المثال المعياري. وتتبع هذه اللقطة لقطات أخرى من نوعية اللقطات العكسية حين تقلب شوانج شوانج الأمر عليه وتقذفه بمفرش المائدة رافضة إياه (٢٠٦-٢٠٨). يحافظ المونتاج هنا على بناء اللقطة واللقطة العكسية مع إبقاء كل شخصية في كادر على حدة وهذا يعني للمشاهد انهيار الانسجام المتوافق بينهما. يتم تأكيد هذه الدلالة السلبية للغاية لهذا البناء والموقف المعروض من خلال انخراط شوانج شوانج في البكاء وهي تدير ظهرها لزي وانج وللكاميرا ومنعزلة داخل الكادر (٢٠٩).

ما أراه في هذا المثال أنه قد تم بناء المركزية الذكورية الغربية كما ذكرها بللور تفصيليا لكن في سياق فيلم صيني، لكن ليس بالأسلوب الأوْلى. لكي يؤكده للمشاهد على أنه حالة من حالات الانتهاك والفشل يجب تحاشيها. وأعتقد أنه في حالة السينما الصينية فإن وضع المشاهد لا يتعلق

بالضرورة بمسائل الذكورة كما هو الحال في الغرب. إذا تم توضيح هذا فمن الضروري إيجاد أمثلة لأفلام أخرى.

الفيلم الذي أنوي تناوله لهذا الغرض هو «الأصهار»، من الوهلة الأولى يبدو الفيلمان كأنهما يشتركان في ذات الأسلوب السينمائي فيما يتعلق بالتمييز الجنسي من حيث النوع على مستوى العرض. فيلم «الأصهار» أسرع إيقاعا، وفي حين يلتزم فيلم «لي شوانج شوانج» بمجرد لقطتين «اللقطة - واللقطة العكسية» فإن فيلم «الأصهار» لم يقع فريسة للقطتين بل مال أكثر لتحريك الكاميرا والانتقال السريع والزوايا غير التقليدية بالإضافة إلى كثير من اللقطات واللقطات العكسية.

وبالرغم من هذه الاختلافات الواضحة فإنني أود القول بأن نفس الأساليب المتبعة تميل لإبعاد مكان المشاهد عن الشخصيات الموجودة في الفيلم. كما أود لفت الانتباه إلى لقطتين ستتذكرهما بالتأكيد إن كنت شاهدت الفيلم بسبب غرابتهما. إنهما لقطتان بزاوية ٣٦٠°، الأولى تحدث في وسط الفيلم حين تصبح الأسرة على شفا الانقسام والثانية في نهاية الفيلم حين يلتئم شمل الأسرة مرة أخرى. في كلتا الحالتين، كل أفراد الأسرة يجلسون حول المنضدة واللقطة تتجول أو تحاول هذا في دائرة كاملة من اليمين لليسار من نقطة مركزية بمكان ما بالمنضدة.

مثلما يظل لي شوانج شوانج وزي وانج في نفس اللقطتين في بداية المثال السابق، هنا نجد الزاوية الأولى ٣٦٠° تحاول إبقاء المجموعة الأسرية في «الأصهار» معا في نفس اللقطة الدائرية المتواصلة. الصعوبات التي تواجه هذا العمل تتضح في حركة الكاميرا غير الثابتة وغير المنتظمة وهي تحاول اللحاق بردود الأفعال المتزايدة المشوبة بالتوتر للشخصيات المختلفة. وكما في مثال: لي شوانج شوانج فإن بناء اللقطة ينهار ويتحول إلى لقطات ولقطات عكسية سريعة متلاصقة مع تحول المناقشة إلى اتهامات صريحة وغاضبة وتتمزق المجموعة الأسرية إلى أفراد وأحزاب متناحرة نصا وسينمائيا في بنية اللقطة واللقطة العكسية.

في المقابل، فاللقطات الأخيرة في الفيلم تستخدم نفس الأساليب بشكل إيجابي، حين تجلس الأسرة وتجتمع حول المنضدة مرة أخرى ويتم التغلب على كل الصعوبات. تتحرك الكاميرا بنعومة حول المنضدة. حين تكتمل الحركة ينتقل الفيلم للقطة محلقة للأسرة وهي مجتمعة بتماثل في شكل دائرة وهم ينظرون للكاميرا. وأخيرا، يتم جمعهم في إطار واحد.

في هذين المثالين من فيلم «لي شوانج شوانج» وفيلم : «الأصهار»، قمت بدارسة العلاقة بين محل الكاميرا ومحل الشخصيات في النص لاقتراح رابطة تقليدية لمحل الكاميرا والشخصيات من أجل فهم لحظات التعدي والفشل والانهيار. كل ذلك مقارن بالدلالات الإيجابية المتصلة باحتواء أفراد المجموعة أو وحدات ثنائية في نفس اللقطة وبالأحرى في نفس الكادر. من الضروري بمكان استكمال القسم الثاني من مقالي بسؤال، أين يوجد مكان هذا المشاهد الصيني حيث إنه بعكس السينما الأمريكية الكلاسيكية، غير مطالب بالمشاركة من خلال شخصية مبنية على أساس المركزية الذكورية. أقترح هنا أنه إذا كانت الشخصية الممثلة في النص تتوافق مع نظام النص الفيلمي الصيني فعلى المشاهد أن يدرك أن مكانه في السينما الصينية هو مكان مميز للملاحظة. هذا المحل الثالث يمكن تسميته بمحل «ما وراء الفاعل» أو بالفاعل «الموضوعي» بالرغم من أن المصطلح يميل لإضفاء المادية على البناء الفيلمي. علاوة على هذا، فإن محل الفاعل الصيني مبني بالمقارنة مع البديل السلبي أي بناءات اللقطة التي تضع المشاهد محل الشخصية . أقترح فهم هذا البديل السلبي كعامل اتصال مع المشاهد (ذكر أو أنثى) والذي قد يربط نفسه بشخصية ما في النص بواسطة علاقة انعكاسية أو بمحل هذه الشخصيات على مستوى العرض. ومن المفترض عدم الخلط بين الأماكن المتوافقة للمشاهد في الحياة خارج السينما والمكان المجرد الذي يتميز المشاهد بالوصول إليه في السينما.

هذا العرف الصيني إذن يشكل جزءا من الجمالية المناهضة للفردية على عكس المثال الغربي ويستحق المزيد من الدراسة. على سبيل المثال، أود معرفة كيف يرتبط المشاهد الصيني بالخصائص الروائية للفيلم الصيني. وانطباعي أن هذه الخصائص تهتم بالمجموعة وإبقائها في لعبة الانفصال والاتحاد عن إبقائها في لعبة الفاعل والمفعول به التي أشار إليها بللور وغيره في السينما الأمريكية الكلاسيكية.

أود أن أختم هذا المقال بالرجوع لموضوع أثرته سابقا، وأرى أن فهم هذه الجمالية قد يمكننا من فهم غياب الحوار الذي يلقي الضوء على النوع في المناقشات الصينية لهذه الأفلام والذي يشكل الجزء الأول من هذا المقال. إذا عدنا مجددا للمثال الذي ذكرته من فيلم «لي شوانج شوانج» يمكن رؤية أن المشاهد في المحل الثالث ليس محددا من حيث النوع حين يرتبط بإحدى الشخصيات

الموجودة في المشهد. وهذا يحدث فقط عند نقاط سلبية في الفيلم ونقاط التعدي والفشل والانهيار، ويجب ألا تندهش كثيرا إذا غاب حوار عن الاختلاف الجنسي من حيث النوع، يهتم بالمصالح الفردية لنوع واحد ضد الآخر، في مناقشة الأفلام بصفتها حوارا عن المصالح الفردية. لأنه في هذا المثال يرتبط بالاختلاف الجنسي من حيث النوع بالتأكيد السلبي للمصالح الفردية.

ملاحظات

١- لي شوانج شوانج : من القصة القصيرة إلى السينما (دار طباعة أفلام الصينية في بكين، ١٩٦٣.

٢- الكتاب السنوي للفيلم الصيني ١٩٨٢ (دار طباعة أفلام الصين في بكين، ١٩٨٣) .

٣- حوار مع البروفسور تشنج جيهوا من مؤسسة الفيلم الصيني وأكاديمية الفيلم ببكين، في لوس أنجلوس، نوفمبر ١٩٨٣.

٤- انظر مناقشة ميتز عن الاختلافات بين «الفيلمية» و «السينمائية» والتي تمثل إشكالية «اللغة والسينما» (لاهاي : موتون، ١٩٧٤). بينما يتوافق استخدامي لمصطلح سينمائية تماما مع مصطلح ميتز إلا أنه يجب ملاحظة أن مصطلح «فيلمية» قد يحتوي على عناصر ليست على مستوى العرض بطبيعة الحال، مثل البناء الروائي.

٥- انظر كريستان ميتز و «المؤشر الخيالي» (دار طباعة جامعة أنديانا في بلومنجتون ، ١٩٨٢) ومقال جون كوي بودري «التأثيرات الأيديولوجية لجهاز التصوير السينمائي الأساسي في مجلة السينما الربع سنوية» ٢/٢٨، ١٩٧٤-١٩٧٥ .

٦- ستيفن هيث ومقاله «المساحة الروائية» بمجلة الشاشة ٣/١٧ ، ١٩٦٧ .

٧- كريستيان ميتز ومقاله «مشكلات الدلالة في الفيلم القصصي» بمجلة لغة السينما : دراسة الرموز اللغوية في السينما (دار الطباعة جامعة اوكسفورد في نيويورك، ١٩٧٤).

٨- لورا مليفي ومقالها «المتعة المرئية والسينما الروائية» بمجلة الشاشة ٣/١٦، ١٩٧٥، و«ميلفي تتحدث عن مبارزة في الشمس» بمجلة الإطار، المجلد السادس، صيف ١٩٨١، ورايموند بللور ومقاله «قطع الأوصال : هذا

هو التحليل» بمجلة الدراسات السينمائية الربع السنوية ٣/١، ١٩٧٦، و «بيان هيتشكوك» بمجلة أسرار الكاميرا، العدد الثاني ١٩٧٧ (عن فيلم «مارني»)، والاحتلال العقلي، الاضطراب العصبي، العلاقات الفاسدة بمجلة أسرار الكاميرا، العددان الثالث والرابع ١٩٧٩. نفس العدد من المجلة يحتوي على قائمة كاملة لأعمال بللور حتى عام ١٩٧٩.

٩- انظر التوضيحات، الأرقام التي تلي بين قوسين هنا تشير إلى أرقام اللقطات كما هي في نص التصوير بالمجلد المشار إليه من الملاحظة رقم ١ آنفا .

قائمة الأفلام

- لي شوانج شوانج، سيناريو: لي زون ، إخراج: لو رن (أستوديو هايان بشنغهاي، ١٩٦٢).

- رجال زي ينج (أو الأصهار)، سيناريو : زن زيانلنج ، إخراج : زاو هوانزانج (استوديو شنغهاي، ١٩٨١).

بول كلارك

مائتــا زهرة على شاشات السينما الصينية

«دع مائة زهرة تتفتح، دع مائة مدرسة تتنافس»، مقولة صينية تقليدية، استخدمت في المناقشات الفكرية والفنية منذ فترة «الولايات المتطاحنة» (٤٠٣ - ٢٢١ ق.م). استخدم ماو زيدونج هذه الجملة القديمة عام ١٩٥٦، ليلقي الضوء على فترة غير تقليدية لقائد شيوعي شجع النقاش والنقد أثناء فترة حكمه. كان ماو مولعا بالسخرية بنظرية التحرير، باستخدام أمثلة، كمبدأ معاداة الستالينيه في الاتحاد السوفيتي وعواقب الجمود للنظام الشيوعي في المجر ذلك العام. بعد قليل من التردد، استجاب العديد من المثقفين والكتاب وصناع السينما لدعوة ماو، بنوع من الشجب المرير لنواحي الحياة منذ تأسيس الجمهورية الشعبية عام ١٩٤٩. وفي عام ١٩٥٧، ردت السلطات بنوع من التحذير، وحركة ارتدادية مفاجئة ضد اليمنيين»، وذبلت الزهور.

في أواخر السبعينيات وبعد الخلاص من فوضى «الثورة الثقافية» (١٩٦٦-١٩٦٩)، التي سادت بعد القبض على «عصابة الأربعة»، في أكتوبر عام ١٩٧٦، بدأت فترة جديدة من التحرر النسبي. وجاء عنوانها متوائما فقد أطلق عليها «المائة زهرة الثانية». وانتهز صناع السينما ذلك وعاودوا نشاطهم، وعكست أفلامهم مناخ هذا النشاط الثقافي الجديد.

وعلى مدى عشرين عاما غير متصلة، كانت هاتان الفترتان تشجعان الجدال الفني والجرأة النسبية، وكشفت عن الكثير من سياسية صناعة السينما الصينية. كذلك أوضحت تجربة المائتي زهرة عن المكانة التي احتلتها السينما الصينية في الحياة الثقافية في أواخر الخمسينيات والسبعينيات. في هاتين الفترتين كانت تتم مناقشة العلاقة الثلاثية بين الحزب وصناع السينما والجمهور بشكل علني، وكان من نتيجة ذلك، أن تغيرت طبيعة الأفلام، حتى وإن كان قد حدث ذلك دون قصد. وكان الاختلاف في طبيعة هذه العلاقات في الخمسينيات، وفي السبعينيات مذهلا.ففي أواخر الخمسينيات كان صناع السينما مرتبطين ارتباطا وثيقا بحكم الحزب وتطلعاته، بسبب ضعف الصلة بين الفنانين وجمهورهم. في فترة المائة زهرة الأولى حدد الحزب احتياجات الجماهير، والكيفية التي يجب على صناع السينما أن يقدموا بها هذه الاحتياجات. وبالقرب من

نهاية السبعينيات تغيرت هذه العلاقة. وبالتأكيد فإن الموقف المتفوق للحزب بصفته متحكما في السياسية الثقافية والرقابة، لم يتعرض للتهديد أبدا. وعلى أي حال، فإن فهم صناع السينما للجماهير، نضج إلى حد معقول. وكما حدث من تغير لآراء الجمهور والفنانين، حدث تغير أيضا في الحزب بصورة سمحت بالنقد البناء للعلاقات الثلاثية. وفي الحقيقة، فقد عكست فترة المائة زهرة الثانية تغيرات أكثر في المجتمع الصيني، التي كان يرغب ماو في تحقيقها عام ١٩٥٦، والمؤسف في الأمر أنه بعد عشرين عاما مضت، جرده خلفاؤه من تراثه.

بالنسبة لفترة المائة زهرة الأولى (١٩٥٦–١٩٥٧) سينصب حديثنا عن النقد الذي أثاره صناع السينما، حيث سمحت فترة الازدهار القصيرة باكتمال بعض الأفلام الجديدة وعرضها. أما عن فترة المائة زهرة الثانية (١٩٧٨–١٩٨١)، فسنركز على بعض الأفلام التي صورت المناخ الجديد والتطورات التي حدثت منذ الخمسينيات.

عندما ظهرت دعوة المائة زهرة في أواخر ربيع عام ١٩٥٦، لازدهار السينما على الشاشة، كانت صناعة السينما قد مرت حديثا بما يعرف رسميا «بالتحول الاشتراكي» على الصعيدين الإداري والفني. واستولت الدولة على استوديوهات الأفلام والكثير مما بقي من هذه الصناعة، وأصبحت الأفلام تؤكد على الموضوعات والأساليب الاشتراكية. وبقدر ما كان هذا التحول صعبا وغير مكتمل كما سنعرف فيما بعد، فإن الدعوة لأسلوب المعالجة التي تصوره ماو من خلال مقولة «المائة زهرة» بدا عاملا مزعجا في صناعة الفن.

عندما تأسست الجمهورية الشعبية عام ١٩٤٩، كانت معظم الأفلام التي تعرض في دور السينما غير صينية. وظل هذا الوضع قائما، ولم يتغير إلا قليلا حتى أواخر الخمسينيات، بسبب القصور في استبدال الأفلام الأمريكية التي كانت مسيطرة (وعدم عرضها بعد عام ١٩٥١) والقليل من الأفلام الصينية المنتجة والتي تم دعمها في الخمسينيات، بأفلام من الاتحاد السوفيتي أساسا، وبعض دول أوربا الشرقية.

لم يكن لدى الإنتاج السينمائي في الصين القدرة على ملأ الفراغ الذي أحدثه غياب الأفلام الأمريكية لعدة سنوات، وأيضا بسبب الضغط السياسي على صناع السينما. ومن أشهر النماذج؛ النقد الموجه لفيلم «حياة ووزون» عام ١٩٥١. كان ووزون فلاحا من القرن ١٩، أخذ يتسول المال

ويدخره ليؤسس مدرسة لأبناء مقاطعته الفقيرة. ورغم أن «ووزون» اعتبر بطلا ثقافيا في نظر المثقفين ذوي الوعي الاجتماعي في الثلاثينيات والأربعينيات، إلا أن «ووزون» اعتبر شخصية عفا عليها الزمن، على الأقل من وجهة نظر ماو زيدونج ونقاد آخرين، كما جاء في الفيلم الذي أنتج عن حياته عام ١٩٥١. وقد حاول صناع هذا الفيلم إزاء «السيرة النقدية» لـ ووزون ألا يخفوا حقيقة أنه كان يعمل في ظل النظام الإمبريالي الاجتماعي ونظام سياسي مُطبقٍ، بروح المصلح وليس بروح «الشعب الثورية»[١].

فيلم «حياة ووزون» إنتاج خاص لشركة أفلام شنغهاي، والحملة التي شنت على الفيلم أشارت إلى توجهات نظام الحكم الجديد، بالنسبة للاستوديوهات الخاصة والعالمية، حيث كانت تعتبر أفلام شنغهاي خارجة على النظام. وبينما كان المجال السينمائي يوفر أقصى الإمكانيات للسينما كوسيلة لخلق ثقافة اشتراكية عامة، إلا أن القيادة الثقافية في الحزب لم تكن تثق في الفنانين، وتشك بأن لديهم ميولا برجوازية، كوزموبوليتانية، ونخبوية، معادية للثقافة السياسية الجديدة. بعد حملة عام ١٩٥١، تسبب هذا الشك في الفنانين وكذلك الحذر والحيطة من قبل مديري الاستوديوهات سواء الخاصة أو الحكومية، في إبطاء الإنتاج حتى أواسط الخمسينيات. وآخر الاستوديوهات الخاصة التي كانت لا تزال تعمل لأكثر من عام بمساعدات من قبل الحكومة، تم تأميمها عام ١٩٥٣.

كان الضغط السياسي على صناعة الأفلام موجودا قبل فترة «المائة زهرة» في صورة قيود على الشكل الفني ونوعيات الأفلام. أما الأفلام الصينية التي قلدت الأفلام الإيطالية التي يطلق عليها «الواقعية الجديدة» فقد كانت ملمحا من ملامح «العصر الذهبي» للسينما الصينية في أواخر الأربعينيات. سيطرت أفلام «الواقعية الاشتراكية» من بداية الخمسينيات، حتى لو كانت تلقى مساندة شفهية، أكثر منها منطوقة على شريط سينمائي. إن النموذج الفني الجديد الذي كانوا يقصدونه في الواقع، هو حصر الموضوعات والأشكال في مجالات تتجاوب معها جماهير المشاهدين العريضة من العمال والفلاحين. وبالتالي فإن المسئولين الثقافيين في الحزب، شعروا بأن هذا التبسيط والألفة في بنية الأفلام من حيث المَشَاهِد، والموضوعات والشكل، سيجعلها أسهل في الوصول إلى هذه الجماهير الجديدة، التي لم تكن معتادة على مشاهدة الأفلام، وحلت

مكان الأفلام التراجيكوميدي والتراجيديات الاجتماعية التي أنتجت في أواخر الأربعينيات - أفلام ميلودرامية اجتماعية تجري أحداثها في المصانع والريف. وقد تطلب تكيف صناع السينما على هذا النوع الجديد وقتا : فقد كانت الكتابة للسينما في هذه الفترة تؤكد على حاجة الفنانين السينمائيين، للتعرف على حياة الأبطال العاديين، المتوقع تجسيدهم في عالم السينما الآن.

إن الآثار المعقدة والمتشابكة لهذه الضغوط على صناع السينما، وعلاقتهم مع الحزب والجمهور، أدت إلى انقسامات في الكوادر الفنية. التي يمكن أن نصنفها إلى ثلاث مجموعات رئيسية. أولها الفنانون الذين مروا بتجربة التدريب الاشتراكي في أعقاب حديث ماو في يانان خلال مؤتمر أدبي، بمقر الحزب الوطني، أثناء سنوات الحرب (١٩٣٧-١٩٤٥)، هؤلاء الفنانون تمتعوا بثقة كبيرة من قبل المسئولين بالحزب، وغالبا ما كانوا يحتلون وظائف تتسم بالمسئولية في مجال صناعة السينما. ثانيها، مجموعة كبيرة من الفنانين لم تقضِ فترة الحرب تحت النفوذ المباشر للحزب في يانان، بل في شنغهاي المحتلة من قبل اليابانيين. وكما في المجالات الفنية الأخرى، كانت الثقة فيهم ضئيلة، ولا يتمتعون بأي نفوذ، رغم خبراتهم الفنية الجيدة. المجموعة الثالثة، هم أولئك الجدد في صناعة السينما، وأغلبهم جاءوا إلى الاستوديوهات بعد قضاء عدة سنوات في القوات المسلحة، كمجموعات ثقافية، وقد جعلتهم خبرتهم المحدودة، يشعرون بالقلق والحذر، تجاه القيادات السياسية التي ترأسهم وكذلك تجاه الفنانين الذين يحتلون مناصب.

وقد تم تقليص مناخ الفترة الأولى للمائة زهرة في ستة أسابيع من الازدهار في صيف عام ١٩٥٧، رغم أنه امتد وإن يكن بشكل واهن منذ الربيع السابق. مع الوضع في الاعتبار أنه إذا كان قد قدم بعض التحسينيات، إلا أنها من ناحية أخرى، تسببت في خلق تعقيدات للضغوط السياسية، التي كانت أساس المشاكل المتعددة في صناعة السينما حتى الآن. كما أن النقد الذي وجه لصناعة السينما، من قبل صناع الأفلام، والمشاهدين وآخرين في نهاية عام ١٩٥٦، وخلال فصلي الربيع والصيف للمائة زهرة، كان صورة صريحة للبيئة التي كان يعمل فيها صناع السينما، وطبيعة صناعة الفن. وقد تركز النقد في قضيتين متداخلتين : مشكلة القيادة في صناعة السينما، والعيوب الموجودة في الأفلام التي قامت هذه الصناعة بإنتاجها.

وقد تم التعبير عن النقد الموجه ضد القيادة بكل جدية، من خلال كلمتين بارزتين استعملتا في كل أنواع النقد في فترة المائة زهرة، وهما : الجمود الفكري ، والتعصب. ويتمثل الجمود في المطالب غير الواقعية التي يمليها قادة الحزب على صناع السينما منذ عام ١٩٤٩. وقد ذكر زيايان وهو من أشهر كتاب السيناريو في فترة الثلاثينيات والأربعينيات، ويتولى الآن مسئولية عمل ثقافي في شنغهاي، كيف كان من المتوقع أن يقوم الفنانون بعمل جزء في كل شيء : القيام بعمل أفلام «تذكارية» لتخليد أبطال الماضي، وفي نفس الوقت يربطون أعمالهم بالحركات والحملات السياسية. (٢)

انعكس هذا الجمود أيضا في التدخل الزائد عن الحد في العمل الفني، من خلال إدارة الأستوديو، ومن خارجها من قبل مكتب وزارة الثقافة ومن مكتب الدعاية التابع للحزب، على كل مستويات الإنتاج السينمائي - من الإدارة المركزية إلى الاستوديوهات - كان هناك كيان متوازٍ من الحزب أو من خارج الحزب، أو من المديرين. في الحقيقة كان صوت الحزب متواجدا في كافة المستويات - في أي قسم من الأستوديو، في الأستوديو بشكل عام. في المكاتب المحلية، وعلى سبيل المثال (مكتب السينما في شنغهاي)، وهكذا وصولا إلى المكتب المركزي للسينما بوزارة الثقافة، المسيطر على كل شيء. وإذا دعا الأمر لطلب موافقة على سيناريو أو على عرض فيلم جاهز، فلابد من المرور على كل هذه الجهات، ثم الموافقة النهائية، التي عادة ما تكون شكلية. تذمر نقاد المائة زهرة على هذه الإجراءات التي تؤخر الموافقة على سيناريو دون مبرر.(٣) كما أن مراحل الإنتاج تعرضت لمثل هذه التداخلات، فيما بعد. وهناك مقال نقدي شهير، سرعان ما أصبح مادة لحركة ارتدادية رسمية قوية، يصف المناقشات المطولة عن متى وبأي طريقة تقوم بطلة فيلم «عام جديد من التضحية»، سيناريو «يايان عن قصة لوزون» بتقديم سمكة القربان. وتم توجيه تحذير هام من سلطة عليا في الرقابة، عن سلوك الكلاب، وعما إذا كان يتحتم على الممثلين ارتداء نظارات ذات إطارات سوداء أم لا، وأيضا عن أسلوب الأدوار الذي يؤدي فيه الممثل واجب الشكر وحتى أسلوب الطرق على الباب(٤).

اعترف مكتب الأفلام والقيادات الثقافية بمشكلة «الجمود» رغم أنهم قاموا بالفعل بالإقلال من هذه التعاليم في السنوات القليلة الماضية، ولم يرض معظم النقاد الأكثر حدة في المائة زهرة، عن التصريحات العامة بأن عدم الخبرة في إدارة المشروعات الثقافية الاشتراكية هي التي تسببت

في المشاكل التي أثارها النقاد. وجاء تقسيم ستوديو شنغهاي الكبير إلى ثلاثة أستوديوهات (هايان وتيانما وجيانجنان) إرضاء للنقاد، بتقليل مستويات القيادات المركزية في صناعة السينما بشنغهاي.(٥) لكن هذه الحركة لم تقنع أحد المعلقين فقال: «إنهم يغيرون الحساء، ولم يغيروا الأطباق الرئيسية».(٦) كما وعدت القيادات السياسية، أن تراعي الخصوصيات الفنية لصناع السينما - فعلى سبيل المثال سمحوا لكتاب السيناريو باختيار موضوعاتهم، وللمخرجين باختيار السيناريوهات التي يتوافقون معها - ومنح الاستقلالية للاستوديوهات وللعمالة الفنية في الاستوديوهات التي كانت تعامل بشكوك من قبل الكثير من صناع السينما إلا أن لوبان وهو ممثل قديم منذ الثلاثينيات في شنغهاي، ويعمل حاليا في ستوديو شانجشون في الشمال الشرقي، يرى بأنه لا توجد فرصة كبيرة لازدهار مائة زهرة ، بقوله : «لا يوجد ربيع في شانجشون، كل الفصول شتاء.» (٧)

السبب الرئيسي الثاني الذي جعل صناعة السينما تتسم بمناخ بارد وكان هدفا للنقاد، وهو «التعصب» الشديد، من قبل كوادر، الحزب وعدم ثقتهم فيمن هو غير حزبي والتحيز ضده. وقد اعترفت السلطات الثقافية بذلك جزئيا. هذا الأمر الذي كان يحدث في سياق صناعة السينما إزاء من ليسوا حزبيين خاصة أولئك الفنانين الذين كان لهم نشاط قبل عام ١٩٤٩. وعلى الرغم من انضمام أعضاء جدد لدوائر صناعة السينما فاقتهم في العدد، إلا أن الفنانين الأكبر سنا كانوا عنصرا حيويا في صناعة الفن. على أن نقاد المائة زهرة كان لا يزال يُنظر إليهم على أنهم من قاطني شنغهاي السابقين الملوثين «المتحررين من قيود القيم» غير المستقيمين. أما بالنسبة لصناع الأفلام الفانتازيه من صغار البرجوازيين في الأربعينيات فربما كان هناك اعتقاد بأن السلطات الثقافية بالحزب قد اعترفت بأنهم لم يتحولوا تماما إلى فنانين اشتراكيين خالصين في سنوات قليلة. إن النقد الذي أثير عامي (١٩٥٦-١٩٥٧) ضد «التعصب»، يرى أن الكثير من القادة الثقافيين قد تمادوا في الإمساك بنظرية انصهار الفن والفنانين كما جاء في مؤتمر يانان الراسخ. وفن السينما، ربما يكون من أكثر الفنون غربة وابتعادا عن فكر مؤتمر يانان، ولذا فإنه يكون عرضة للاقتحام بالقوة. وقد دُعم هذا التوجه بدعوى النزعة القومية في السينما، (كما قال لينين بأن السينما، من «أهم الفنون») باعتبارها من أهم العناصر الأساسية سهولة في نشر الثقافة الاشتراكية الجديدة(٨).

اعترف مكتب السينما بوزارة الثقافة، الذي كان يتوق لتحسين العلاقة بين الحزب وصناع السينما، بتحيزه في مايو ١٩٥٧، خلال إعادة تقييم جوائز أفضل الأفلام والفنانين للفترة من ١٩٤٩-١٩٥٦. فقد أضيف فيلم «غربان وعصافير» إلى قائمة الجوائز، الذي أنتجه مجموعة من الفنانين اليساريين في ستوديو كونلون بشنغهاي قبل سقوط«جو مندانج» وعرض بعد عام ١٩٤٩. وكان بمثابة اعتراف بإسهام الفنانين غير الحزبيين في الفيلم الصيني. كما تم تقديم الاعتذارات لإهمال مساهمة الفنانين كبار السن الذين كان لهم نشاط قبل عام ١٩٤٩، ولم تسنح لهم الفرصة لممارسة فنهم منذ ذلك الحين(٩). ولضمان بعض الاستقلالية لصناع الأفلام أثناء الستة أسابيع للمائة زهرة، كانت هناك حركة مشابهة نتج عنها تأسيس منظمة رسمية مستقلة، اسميا لصناع الأفلام تحت مسمى اتحاد العاملين بالسينما، ولم يأت في قائمة أهدافها أي ذكر للواقعية الاشتراكية، وأشارت بدلا من ذلك إلى «الأفلام الجديدة» ذات الطبيعية القومية الاشتراكية. وكان من ضمن أعضاء الاتحاد فنانون ذو خبرة، من أمثال صن يو الكاتب والمخرج لفيلم «حياة ووزون» الذي سبق تشويهه.(١٠)

وبعيدا تماما عن «التعصب» الذي يزعم النقاد أنه يجب على القادة السياسيين أن يلاحقوه، فقد كشف النقاش الصريح نسبيا عامي ١٩٥٦-١٩٥٧ (والاتهامات التي تلتها من أعداء اليمينين) عن وجود انقسامات وانشقاقات داخل دوائر صناعة السينما نفسها. واتضح ذلك بشكل أكثر من خلال تشجيع تقديم الشكاوي كما لم يحدث من قبل. والظاهرة الأكثر وضوحا كانت التفسخ في العلاقات بين الأجيال المتوالية من الفنانين. وجاء في مقال نشرته الجريدة الأدبية ، عن أزمة تشغيل الممثلين الشبان في أستوديو شانجشون، وترجع أسبابها إلى الفشل في الالتفات إلى مشاكل الممثلين، المسئول عنه لودنجي رئيس قسم الدعاية، وشنْ هوانجمي نائب رئيس مكتب السينما، وبيروقراطيين آخرين من المستويات العليا.(١١) كذلك كان النفور واضحا من قبل صناع السينما القدامى، إذ كان لديهم إحساس بالتعالي على من دونهم خبرة، أو أنهم من وجهة نظرهم فنانون أقل حساسية. فقد قام لوبان، رائد صناعة الأفلام الكوميدية في شانجشون ، بالسخرية ممن قاموا بإنتاج أفلام «الواقعية الاشتراكية» من قبل. وقال «ما عليك إلا الاعتماد على يان زيوسن وهان لانجن» (وهما ممثلان كوميديان من شنغهاي لم يقوما بأية أعمال بطولية اشتراكية) وسوف تحصل على ما تريد(١٢). كان هناك مجموعة من الفنانين النشطين قبل عام ١٩٤٩، اعتقدوا أنهم بمعاونة

مخرجين ذوي خبرة مثلهم وأصدقائهم سيشعلون الإحساس بعدم الرضا عن الإنتاج السينمائي في شنغهاي، حيث كانت القيادات الثقافية من كوادر يانان السابقة. وعلى العكس فقد كانت نسبة كبيرة من كبار فناني شنغهاي قد قضت سنوات الحرب ضد اليابان في الأراضي التي يسيطر عليها اليابانيون(١٣).

إن الشقاق الحزبي داخل كوادر صناع السينما، مثل ضعف الصلة بين صناع السينما وجمهورهم العريض، سهل الأمور للمجموعة الثالثة في هذه العلاقة الثلاثية، مما جعل السلطات الثقافية تستخدام سياسة «فرق تسد»، للاحتفاظ بالتفوق، وقد أظهرت الأحداث خلال الفترة الثانية لحركة المائة زهرة بعد مرور عقدين، أن الحزب لم يعد يستطيع الاعتماد على الانقسامات وعزل الفنانين.

وبالانتقال من الاتهامات الموجهة ضد قيادات صناعة السينما في سياق «الجمود» و«التعصب»، فإن الفترة النقدية الثانية لحركة المائة زهرة ١٩٥٦-١٩٥٧، كانت سياسة ثقافية تطبق على فن السينما والأفلام التي أنتجت في ظل هذه السياسة. ومعظم النقاد انتحوا جانبا عن الواقعية الاشتراكية، التي لم تكن مؤكدة على الإطلاق، واتجهوا ناحية التوجيه أو الترشيد لخدمة العمال والفلاحين والجنود (الجونج نونج بنج)، ولقد شجع هذا الأسلوب الأفلام للتركيز على الموضوعات التي تهم الطبقات العاملة بأسلوب سهل اعتمد على السرد المباشر. لكن زونج ديانفي الذي سرعان ما اتهم باليمينية وصل إلى أن المشكلة في أفلام السرد المباشر، أنه لا يراها أحد، طالما أن فن (الجونج نونج بنج) يُقدم من خلال سياسة الحزب، التي قررها ماو في حديثه عن الأدب والفن في يانان عام ١٩٤٢. كما أن سياسة نجاح شباك التذاكر أدينت منذ عام ١٩٤٩، خاصة عندما منعت دور السينما من عرض الأفلام الأميركية الشهيرة، والأفلام البرجوازية الأخرى، بداية من الخمسينيات. في مقال نقدي شهير كتبه زونج نشر في بداية ديسمبر بجريدة الأدب، قال فيه أن سجل شباك التذاكر للعديد من الأفلام الحديثة، يعد بمثابة تحذير من المشاكل التي تنتج من اتباع سياسة (الجونج نونج بنج).(١٤) فأكثر من ٧٠٪ من الأفلام التي أنتجت منذ عام ١٩٥٣، (إشارة إلى العام الذي تم فيه تأميم أخر ستوديو خاص)، لم تسترد تكاليف إنتاجها، مع ربح ضئيل لا يتعدى ١٠٪. وقلة دخل شباك التذاكر تشير إلى أن العلاقة بين الجمهور والفن، نتيجة للاهتمام الشديد بما جاء في حديث يانان، تنذر بخطر انقطاع الجماهير.(١٥)

وألقى زونج باللوم لحدوث هذا الانقطاع الوشيك - الوقوع - للميل إلى استخدام أسلوب (الجونج نونج بنج) في الفن والأدب بطريقة غريبة وجامدة. ولو كان الترشيد يستوجب أكثر من المشاركة الشفهية، فمن الضروري خلق اهتمام بالطريقة المثلى التي يجب تفعيله بها. على أي حال، فبعد مرور أربعة أشهر وعشيته الستة أسابيع للمائة زهرة، حذر زيايان، من مشاكل القيادة المربكة لمحاولة تصحيح أسلوب (الجونج نونج بنج) ذاتها، بينما يتم إهمال تساؤل زونج ديان عن ترشيد (الجونج نونج بنج) فإن زيايان من جانب آخر يدلل ضمنا بأنه لا ينبغي على القيادة الثقافية الالتزام بالترشيد والتوجيه لصرف الأنظار عن التساؤل الشرعي لتصرفاتهم[١٦].

والنتيجة التي يمكن رؤيتها على الشاشة لمثل هذا الانقلاب العام لمستوى الرقابة، والانفتاح على أوسع أبوابه كانت أكثر محدودية وأقل جسارة مما يكتب في المقالات النقدية. وهذا ليس مفاجئا لأن مضمون الفيلم حتى يصل إلى الجماهير العريضة فلابد أن يكون أكثر حساسية من مقال طويل في جريدة، أو مجلة أدبية. كما أن التكلفة وعناصر أخرى ترتبط بالفيلم شجعت الحذر على كل المستويات، فالوقت المطلوب لإنتاج فيلم روائي، هو عامل آخر يسهم في الأمر. بعد مرور عشرين عاما، وفي أواخر السبعينيات، فإن هذه العوامل التي تعني التحررية الثقافية على الشاشة الصينية، كانت مطوقة أكثر من أي مجال آخر.

رغم ذلك، فإن العناصر الجديدة في الكثير من أفلام (١٩٥٦-١٩٥٧) لا ينبغي أن نقلل من قيمتها. فالأفلام الكوميدية سعت لأول مرة منذ سنوات عديدة لتحسين مستواها، وأصبحت موضوعاتها أكثر اتساعا مما كانت عليه على الأقل منذ عام ١٩٤٩. من أفضل الأفلام الجديدة المشهورة، فيلم «قبل أن يصل المدير الجديد»، عن إعداد لمسرحية بنفس الاسم. وقد استخدمت الكوميديا في الفيلم، للسخرية من الوعود الزائفة لكل من الكوادر والعاملين في المكاتب الحكومية. قبل أن يأتي المدير الجديد يستغل نائبه الفرصة ليقوم بتجديد المكاتب بكل زهو ويجند طاقته مع آخرين للقيام بهذه المهمة. ثم يصل المدير الجديد دون أن يعلن عن موعد وصوله ويكتشف كل هذا الرياء قبل أن يعلن عن شخصه، ونرى مدى الرعب الذي يصيب نائبه، والفرحة الغامرة للعاملين الشبان الذين كانوا يطالبون بتصحيح الأوضاع. وبمقارنة الإيقاع الثابت للفيلم المحافظ على الروح الكوميدية نجده يؤكد النقاط الساخرة فيه. فالشخصية القدوة للمدير الجديد،

رسمت بوضوح، لكن دون مباشرة من خلال وصوله مبكرا، وليست مثل تقديم الأبطال في دراما (الجونج نونج بنج).

بالإضافة إلى الأسلوب، فإن الموضوعات التي كانت تتناولها أفلام ١٩٥٧، تغيرت كذلك وخرجت من الاهتمامات الضيقة المتمركزة حول بطولات العمال الكادحين والفلاحين، التي كانت موجودة في أفلام نصف العقد السابق. وخير مثال لذلك فيلم «الشركاء الأوفياء» الذي أنتج في استوديوهات شنغهاي، الذي يضم مجموعة من النابهين، مثل أبطاله. بطل الفيلم هونج ليجوانج مدير مركز أبحاث مجهرية، يدعو صديقة العزيز، هوانج وي وين، لمشاركته في البحث، لاكتشاف مضاد حيوي جديد. ولسوء الحظ، فإن أسلوب هوانج في البحث أسلوب عتيق، مما سبب تأخيرا في إنجاز المشروع ويسبب ضيقا وكربا لصديقه. فاضطر هوانج لبذل مجهود أكبر لينقذ حياة هونج الذي أصيب مؤخرا من البكتريا التي يستخدمانها في الأبحاث. ودفعه تأثرة بحالة هونج وبمساعدة وتشجيع زميله الشاب، استطاع هوانج اكتشاف المصل الجديد، وانتهت الأمور على خير. هذه الفكرة البسيطة تدلنا على أن موضوع فيلم «الشركاء الأوفياء» يختلف عن الأفلام السابقة، لكن نمط الأشخاص الذين أبدعوا مثل هذه الموضوعات جديد بالتأكيد. قام بدور دكتور هوانج الممثل زيانج كون ، الذي كان متخصصا في القيام بأدوار الجنرالات المصابين بالهوس من «الجومندانج»، وأنماط أخرى بغيضة أخلاقيا. ومن أجل خلق نوع من الألفة لهذا النوع من الأبطال ذوي المنزلة الاجتماعية غير المألوفة، ويتعاملون بالميكروسكوبات بدلا من المدافع، وربما من أجل الإيحاء للمشاهدين بكيفية استقبالهم، قام الممثل شي هوي، وهو ممثل كوميدي شهير منذ الأربعينيات بدور العجوز «زوو» حارس المؤسسة الذي يحترم ويحب هذه النوعيات ذات المرتبة العالية من العلماء الشبان وتقديمهم من خلال فيلم جماهيري ناجح.[١٧]

لذا فليس من المستغرب، أن يُتهم عديد من الأشخاص الذين عملوا في هذا الفيلم، «باليمينية»، عندما قام الحزب بوضع نهاية للمائة زهرة بعد شهر يونية، ١٩٥٧. وبالتالي فقد صنف كل من زيانج كون و شي هوي بهذه التهمة. وذلك بحجة أن الفيلم قد صنع حالة من الصداقة تعلو الشعور الجمعي، الذي جعل هوانج يلبي الدعوة للقيام بالأبحاث في المشروع فقط من أجل صديقه الذي يجب أن يشفي. هذه النزعة الوجدانية الرقيقة «البرجوازية» وتجاهل الحزب للعلم،

وعدم رعايته للعلماء تسببت في منع الفيلم.(١٨) كما اتهم كذلك، شي هوي، باستغلال مكانته العالية في شنغهاي للتأثير على صناع السينما الشبان لدعم وإذكاء روح الاستقلالية الفنية، التي تم التعبير عنها في الأشهر السابقة.(١٩) وإزاء ذلك، كانت قيادة الحزب، حساسة جدا تجاه الاتهامات التي وجهت إليها بأنها قامت بتنحية كبار النقاد، وأن سياسة فرق تسد هي السائدة الآن، مع الفنانين مثل المخرج كاي شوشنج والممثلة شو زيوين اللذين قاما بنقد «اليمينيين»، والذين كانوا زملاء لهم في الأربعينيات(٢٠).

كان أقوى هجوم خلال الحملة «ضد اليمينيين» في النصف الثاني من عام ١٩٥٧، موجهًا للأفلام الكوميدية التي أنتجت في استوديوهات شانجشون تحت إشراف النجم السابق لوبان عام ١٩٤٩. قام لوبان ببذل جهد كبير للتعبير علنا عن شعوره بأن الأفلام الكوميدية الساخرة، من الممكن أن تواجه مشاكل، خاصة والنية منعقدة لتجريد النقاد من فعاليتهم، عندما عرض فيلمه «قبل أن يأتي المدير الجديد»، عام ١٩٥٦.(٢١) بعد مضي عام، كان رد النقاد، باتهام لوبان وزملائه بأنهم يستخدمون السخرية أو الهزل لمهاجمة الحزب، ويسفهون أخلاقيات الاشتراكية. وقيل، إن لو، عضو في الحزب الشيوعي، وأنه قد أضاف إلى نواياه، في سيناريو الفيلم مقولة، «أن المجتمع القديم لم يمت، لكنه يعيش في رغد في العهد الجديد». وأشار لو الذي تدخل في كتابة السيناريو، قائلا لماذا حصلت المسرحية التي أخذ عنها الفيلم، عام ١٩٥٤ على الجائزة القومية للدراما. وقد استخدم لو عنصري الفارس (التهريج) والخشونة الرخيصة في هذا الفيلم وفيلمين كوميديين آخرين، «الرجل الذي لا يهتم بالتفاصيل»، والفيلم التنبؤي بعنوان «الكوميديا الناقصة»، الذين اعتبرهما النقاد دليلا على التمادي إلى حد الانحراف في استخدام الأسلوب الهزلي. فعلى سبيل المثال، أحد الشخصيات في الفيلم الأخير ناقد أدبي كبير اسمه يرادف كلمة «هراوة». هناك يمينيون آخرون أدينوا في عام ١٩٥٧، من بينهم عضو الحزب جوو وي ، مخرج الفيلم التقليدي جدا عام ١٩٥٥، «سيرة حياة جندي بطل»، وكذلك الممثلة وو ين، التي كانت مثل أقرانها الفنانين عضوا في الحزب السياسي المستقل اسميا في شنغهاي، وقد استغلت جماعة الصين الديمقراطية، ذلك ضدها عام ١٩٥٧، في هجوم معاكس. وقد قامت وو ين بدور أم البطل في فيلم «نهر الربيع يفيض شرقا»، عام ١٩٤٧(٢٣).

رغم المعاناة والخسارة الثقافية التي تسبب فيها أعداء اليمينيين فلا ينبغي أن نقلل من قدر هذه الفترة، فقد تضمن خطاب هام عن دوائر السينما تحذيرا ضد قراءة الأحداث قراءة كئيبة للغاية. وفي ديسمبر عام ١٩٥٨، نشرت جريدة «الشعب اليومية» مقالا مطولا تحت عنوان «العزم على رفع الراية البيضاء على شاشات السينما» : نقاد لا يدركون النزعات الأيديولوجية لأفلام ١٩٥٧. كتب المقال شن هوانجمي، المسئول عن إنتاج الأفلام في مكتب وزارة الثقافة للسينما، والمستهدف من نقاد المائة زهرة بإيعاز من ممثلي شانجشون، ويسرد المقال تفاصيل التحليلات المرة لصناعة السينما بصفة عامة.[٢٤] والتي تم وصفها بأنها تخضع لسيطرة الفنانين البراجوازيين المستلقين. ومع الأخذ في الاعتبار فترة الثمانية أشهر منذ أن بدأت حملة أعداء اليمينيين، فقد بدت لهجة شن الفظة لامكان لها في ظل حماس ووهج القفزة الكبرى للأمام. بعد ثلاثة أشهر كان لنشر الخطاب المفتوح غير العادي من قبل سكرتيرا اتحاد العاملين في السينما، الذي يطالب فيه باعتذار شن شخصيا، برهن فيه على لأن المناقشات الشرسة حول شئون اللجنة الثقافية من الممكن دحضها.[٢٥] ولو أن الحل الوسط تكون له فاعلية، أو الوصول إلى شيء قريب من ذلك، فسيكون ذلك من الأفضل، إذا قام الحزب بالاقتراب من المهارات الخاصة التي يمتلكها معظم صناع السينما من الفنانين.

وقد تحقق تقارب مؤقت في العلاقة بين اهتمامات الحزب السياسية، والوجدان الفني، وما يبدو أن المشاهدين يرغبون في رؤيته، من خلال عديد من الأفلام الجماهيرية التي أنتجت في بداية الستينيات. كما أن شعار حركة «دع مائة زهرة تتفتح» لم يتخلَّ عنه بشكل رسمي على الإطلاق، (لأن الشخص الذي استعملها حتى لو كان ينتمي إلى فترة الثورة الثقافية)، إلا أن لها صلة مباشرة بالإنجازات التي تمت مثل فيلم «الأخت الثالثة ليو» وفيلم «رداء النساء الأحمر»، وفيلم «ربيع مبكر» وفيلم «العبيد». هناك ثلاثة عناصر تساعد في تفسير هذا النجاح. أولا : تقليل التدخل من قبل الحزب واللجان الثقافية. النتائج السلبية للتدخل في الحملة «ضد اليمنيين» عام ١٩٥٧-١٩٥٨، والقفزة التقدمية للأمام (١٩٥٨-١٩٥٩) التي ساندها وشجعها الجناح الراديكالي للحزب في مجال الثقافة ومجالات أخرى في الحياة الصينية. ثانيا : ما أبداه الفنانون من رغبة شديدة للعمل سويا مع الحدود الثقافية الجديدة وتطويعها. مع زيادة إيقاع الإنتاج والمزيد من الخبرة التي اكتسبها الشبان الفنانون، بدأت الانقسامات التي تفشت بين العاملين في السينما خلال نقد

المائة زهرة تتلاشى. كما أن السياسات الثقافية أصبحت أكثر مرونة، نتيجة لفشل سياسة الجمود في أواخر الخمسينيات، وانعكاسا لانهيار العلاقات مع الاتحاد السوفيتي. وحلت التحررية محل الواقعية الاشتراكية، وظهر شعار صيني خالص ينادي «فلتتوحد الرومانسية الثورية والواقعية الثورية». وقد حقق ذلك مستوى معقولا، قام به بعض صناع السينما ممن يتسمون بالجسارة للكشف والإبداع. وأخيرا، أظهرت الأفلام التي تم إنتاجها في بداية الستينيات، مزيدا من الاهتمام خاصة بالجزئية الثالثة بذوق الجماهير واهتماماته، والتي أطلق عليها الأفلام الجماهيرية، وكذلك أبدت رغبة شديدة في إشباع هذه الأذواق. وقد أشار الشعار الجديد إلى ضرورة الاهتمام بالجماهير من قبل السلطات الثقافية. وهكذا بذل صناع السينما جهودا لإنتاج المزيد من الأفلام المتنوعة الألوان من حيث الموضوعات والأساليب.

هذه العلاقة الثلاثية أثني عليها في منتصف الستينيات، ثم انتهت بقدوم «الثورة الثقافية» (١٩٦٦-١٩٦٩) أو بشكل أكثر من (١٩٦٦-١٩٧٦). والفترة البطيئة التي استغرقتها بداية العودة لإنتاج الأفلام عام ١٩٧٣، وحتى أواخر السبعينيات، حدثت عندما انبثقت فترة المائة زهرة الثانية، وكذلك إعادة الاستقرار والثقة في العلاقة الثلاثية بين الحزب والفنانين والجمهور. ازدادت سرعة التقدم، ولم يصبح محققا تماما، إلا بعد القبض على «عصابة الأربعة» في أكتوبر ١٩٧٦، وضعف قوة التدخل في صناعة السينما وفي جوانب حياتية أخرى بشكل ملحوظ بعد سقوط «العصابة». وبعد مرور أكثر من عامين من هذا الإحياء، والتردد المألوف، ظهرت حركة تحررية بتشجيع نشط من قيادات الحزب العليا عام ١٩٧٨. بالإشارة إلى السنوات من عام ١٩٧١ حتى عام ١٩٨١، التي قامت فيها الحركة الثانية للمائة زهرة، فلم تكن ملائمة لها، لأنه في عام (١٩٧٦-١٩٧٧) وأواخر السبعينيات، كان هناك إعادة نظر في الأساليب الثلاثة للعلاقة بين الحزب والفنانين والجمهور، التي ظهرت.

وعلى أية حال، فإن الاختلافات بين فترتي المائة زهرة، كانت واضحة، وأكثر استنارة منها تشابها. في عام ١٩٥٦-١٩٥٧، ولأول مرة منذ تأسيس الجمهورية الشعبية (وإن لم يكن منذ مؤتمر يانان)، كان حكام الحزب الشيوعي يتم استجوابهم من قبل أعضاء الحزب ومن غير أعضاء الحزب على السواء. وكان لفناني وكتاب ما قبل عام ١٩٤٩، النشطين والمشهورين، إسهام ملحوظ. أما في عام ١٩٧٨-١٩٨١، فقد كان الاستجواب بشكل مباشر أكثر، وربما أكثر فعالية.

وفي حين كان نقد مظاهر سياسية الحزب في عام (١٩٧٦-١٩٧٧) يعتبر هجوما على الحزب كله إلا أنه في أواخر السبعينيات بدأ من النقد بمجال محدود، وقد شجع ذلك قيادة الحزب الجديدة، على التنصل من «عصابة الأربعة» السابقين، حتى تُظهر موقفها الشرعي. ووفقا لما حدث، في المراحل الأولى للنقد في أواخر السبعينيات، فقد أكد على الفساد الذي قامت به «عصابة الأربعة» كهدف للتنصل الكامل، وكان أكثر على جسارة من نقد عام (١٩٥٦-١٩٥٧). وسرعان ما أصبح الاختلاف بين المنحرفين المتمثل في «عصابة الأربعة» وبين باقي الحزب غير واضح. وقد نتج عن هذا النقد الجسور الذي استهدف «عصابة الأربعة» ولاقى تشجيعا، أن حدث تحرك شديد لمناقشة ما كان يجري إبان سنوات «الثورة الثقافية» تضمن النقد المتزايد للقيادات الثقافية للحزب خلال الثلاثة عقود الماضية. وقد اتسعت رقعة النقد والنقاش حول العلاقة الثلاثية بين الحزب والفنانين والجمهور، وانعكست كذلك من خلال الموضوعات والأشكال العديدة للأفلام الجديدة.

إن الوعي التاريخي - لكل من المائة زهرة الأولى و«الثورة الثقافية» امتد لكل الجماعات الثلاثة، ودلل على أن نهاية الفترة الثانية للمائة زهرة كانت أقل هدما. وأكثر غموضا من الحركة الارتدادية لعام ١٩٥٧.

الجزء الهام الذي قام به النقاد الشبان عام من (١٩٧٨-١٩٨١)، كان مختلفا عن الفترة المبكرة. فالحركة المسماة السور الديمقراطي، التي انبثقت في ربيع عام ١٩٧٩، كانت حركة شبابية نشطة وتتطلع إلى تقليل القيود، بشكل أكثر مما تم في الاجتماعات النقدية الرسمية عام ١٩٥٧، ونشر المناقشات في الصحف التي كانت مقيدة أما في مجال السينما، فإن الجيل الجديد، قام بخطوة كبيرة في أواخر ازدهار السبعينيات.

كثير من أفلام الشبان الهامة، التي أنتجت خلال الفترة الثانية للمائة زهرة يمكن التعرف عليها من خلال الرجوع إلى فجوة السبع سنوات بعد عام ١٩٦٦، على مستوى التجديد أو الإبداع الفني. عندما حاول صناع السينما إحياءها بعد عام ١٩٧٦، كان حصاد صناع السينما يتكون من مجموعتين : الفنانين القدامى والفنيين، الذين عمل بعضهم في بواكير السبعينيات في العروض السينمائية في جيانج كوينج ، والبعض الآخر كان معزولا سياسيا، والمجموعة الثانية الشبان الجدد محدودو الخبرة. وتواصلت الجهود بعد عام ١٩٧٦، لخلق صف من جيل جديد لصناع السينما،

ليخلفوا زملاءهم الكبار، الذي كان لبعضهم نشاط منذ الثلاثينيات.

كذلك حدث تحول مواز بين الشباب من مشاهدي الأفلام، فقد زادت نسبة المشاهدين من الشباب في أواخر السبعينيات، بشكل كبير عما كانت عليه في بداية الستينيات. قد يكون هذا الانطباع غير صحيح إلى حد ما، لكن تم تشجيعه بواسطة الأفكار التي تشبع رغبات المشاهدين الشباب، أكثر من أفلام فترة ما قبل «الثورة الثقافية». بحلول أواخر السبعينيات، تواجدت هذه الأفلام بكثرة وأصبحت أكثر من عادية، لنوع من الإبداع يحظى بإعجاب جانب كبير من السكان، سواء في المدن الكبرى أو المراكز الصغرى.

كان اهتمام الشباب ملحوظا بموضوعات هذه الأفلام التي أنتجت خلال الفترة الثانية للمائة زهرة. وبينما كانت الأفلام عام ١٩٥٧ تهتم بالكوميديا، كنوع من التغيير، أصبحت أغلب أفلام ما بعد عام ١٩٧٨، عن قصص الحب بين الشباب، وليس بالضرورة أن تجري أحداثها من خلال مشاهد تجري الوقت الحالي بشكل منتظم، بل في الماضي الحزين.

وفيلم «أسطورة جبل تيانيون» يحتوي على هذه العناصر برقة متناهية، لم يحدث أن ظهرت في الأفلام العادية عام ١٩٨٠. يحكي الفيلم قصتي حب مضفرتين، إحداهما سعيدة والأخرى نهايتها مؤلمة. وللمفارقة الساخرة يقبض على أحد أطراف الثنائي السعيد، وهو مهندس شاب بتهمة انتمائه «لليمينيين» عام ١٩٥٨، لأنه تكلم بصراحة خلال فترة المائة زهرة. وقد احتمل نفيه إلى جبل تياينون لحبه زميلة سابقة قدم لزوجها تضحيات كبيرة، ودعمها لمبادئه. أما الثنائي الآخر فيتكون من خطيبة المهندس سابقا، وأحد الكوادر التي انتقدت المهندس عام ١٩٥٨. وفي أواخر السبعينيات، عندما قدمت القصة في السينما، أصبح هذا الثنائي من الكوادر العليا في مقاطعة تيانون، وتعرضا للسجن خلال «الثورة الثقافية». ورفض الكادر السياسي، رغم اعتراضات زوجته، إعادة فحص قضية المهندس بزعم أن هذا يعد اعتراضا على حكم المحلفين عام ١٩٥٨. ينتهي الفيلم بهذا الزواج وقد تحطم، وتم الاعتراض على حكم المحلفين وماتت زوجة المهندس. ويحالف الحظ المهندس، وزوجة الكادر السياسي، وشخصين آخرين بصفة خاصة والمرأة الشابة التي قامت برواية الحدوتة في بداية الفيلم، والابنة المتبناة للمهندس.

الشباب والحب هما الموضوعان الهامان في فيلم أسطورة جبل تيانيون. لكن المخرج زي جين، الذي سبق أن أخرج أحد الأجزاء الثلاثة من «الكوميديا الناقصة» ١٩٥٧، وتبعها بفيلم «رداء النساء الأحمر» ١٩٦٠، وفيلم أشقاء المسرح، ١٩٦٥، والأوبرا النموذجية «على أرصفة الميناء» ١٩٧٢، وفيلم «الشباب» ١٩٩٧، خلط هذه العناصر بالتاريخ المعاصر للصين منذ أواخر الخمسينيات. إن أهمية التوجهات الفردية. وآثام وشجاعة الشخصيات مطابقة لأفلام فترة المائة زهرة الثانية. أما دوافع زوجة الكادر السياسي وزوجة المهندس، على سبيل المثال، فيبدو أنها مستمدة من مزيج المثالية الاشتراكية والمشاعر الشخصية. في حين كانت الأفلام التي أنتجت تحت إشراف الديكتاتور الثقافي لأستوديو جيانج كونج وربما معظم ما أنتج في السبعة عشر عاما التي قبل عام ١٩٦٦، تقلل من أهمية مشاعر الشخصية الفردية. فالرجل الاشتراكي أو المرأة يتصرف فقط لمبررات ودوافع اشتراكية. لقد كان فيلم «أسطورة جبل تيانيون» صدى لفيلم عام ١٩٥٧ «الشركاء الأوفياء» ويذكرنا بمحدودية هذه الظروف.

الحب والدمار خلال سنوات «الثورة الثقافية» هي الموضوعات التي تناولتها العديد من الأفلام في الفترة الثانية للمائة زهرة. ففيلم «الحب والإرث» يتعارض تماما عن واقع حب مدير معهد لطب العيون لابنه وابنته. تتزوج الابنة في النهاية صديقها وتغفر له مشاركته المبكرة في الحرس الأحمر في هدم بيتهم، وتصبح على يقين بأن تكريس نفسها للعمل الطبي ليس في حاجة لأي تعضيد آخر. أما أخوها، فقد ضل طريقه في غوغائية سنوات «الثورة الثقافية»، وأصبح مطاردا من امرأة شابة شرهة تواقة. واعترف الوالد قبل وفاته بأنه هو وزوجته الراحلة قد تغاضيا عن تعليمهما التعليم المناسب لإخلاصهم للثورة ولعملهم. أما ما تركه لأطفاله، فهو مخطوط يدوي لمنشور لم ينشر، وحقيبة أدوات طبية جراحية، أعطاها له زميل استشهد في يانان.

وقد عولجت أحداث «الثورة الثقافية» بشكل أكثر مباشرة في فيلم «أصداء الحياة» وهو تصوير سينمائي لإضرابات ميدان تيانمن في الخامس من إبريل عام ١٩٧٦، التي كانت السبب في انبعاث حركة سور الديمقراطية خلال فترة المائة زهرة الثانية وهذا الفيلم بالتصوير الأسود والأبيض ويتميز ببعض المشاهد عن غيره من الأفلام المعاصرة، التي لا تتناسب مع ذكرى زو إنلاي. وفيلم «في الشارع الصغير»، انعكاس جيد للشكوك الصينية تجاه التوجهات المبتذلة، خاصة بين الشباب، الذي تتسم بها أواخر السبعينيات، وبدءا من ١٩٥٦-١٩٥٧. ويحكي الفيلم

عن امرأة شابة خلال فترة «الثورة الثقافية» ونتيجة للضغوط نظرا لأنها من طبقة عالية، ترتدي ملابس رجل شاب. وهو ترديد لقصة الحب التقليدية المعروفة ليانج شانبو و زوينجتاي، حيث يتنكر كل منهما في زي الآخر والفيلم يقدم للمشاهد بثلاث نهايات محتملة: سعيدة، وتراجيدية، ومزيج بين النوعين: ومهما يكن تأثير النهاية المتعددة بالنسبة للتكامل الفني للعمل (وبالإشارة التي تهور كيروساوا سينمائيا، فإنه غير مقصود) إلا أنه يريد أن يصل إلى اعتراف متبادل من قبل صناع الفيلم والمشاهدين بأن النهاية العديدة، هي تشخيص «للواقعية الاشتراكية» التي لم تعد ترضي الجميع.

هناك موضوعات أخرى تتناول المجتمع الاشتراكي والعلاقات الإنسانية تم عرضها في فيلم «الحنين للوطن»، ويحكي عن شاب تربى وكبر مع امرأة تبنته في الريف، وذهب إلى المدينة ليعيش مع والديه الحقيقيين، اللذين كانا كادرين هامين في الحزب، وثوريين محنكين، واحتلت الاختلافات والتميز للعيش في الحضر أو في الأماكن الريفية، مساحة ملحوظة في الفيلم، باعتبار أن المدينة امتياز متاح للكوادر وذويهم. إن الأفلام التي أنتجت في الخمسينيات لا تنكر صلتها الوثيقة بأفلام بواكير الثمانينيات. وبالطبع هناك تعارض بين جو الريف المتمثل في الفيلم بشاعريته المتأثرة باللوحات التقليدية للمناظر الطبيعية، واستعراضه لأماكن طفولة الصبي حيث كان يقضي وقته بين مراعي الجاموس، وبين مباهج وطموحات المدينة. واكتشفت أم الفتى أخيرا خطأ تصرفها، مثلما حدث مع شخصيات فيلم «أسطورة جبل تيانيون»، وأنها مدينة للمرأة الريفية، التي تذكرها كشابة ريفية، وتركت ابنها لديها، في الثلاثينيات. وينتهي الفيلم بشكل فيه لبس، في انتظار قرار الصبي ليحدد أين يعيش. ومثلما حدث في فيلم «في الشارع الصغير»، فإن النهاية غير المكتملة هو تنازل جديد يُمنح لجمهور النابهين من «الثورة الثقافية».

امتد هذا الاهتمام بالمشاعر الإنسانية في الفترة الثانية للمائة زهرة، إلى الأفلام بمنظور تاريخي بعيد المدى. وهناك فيلم ركز على دوائر الحكم للجمهورية الصينية الجديدة في فترة العشر سنوات من القرن العشرين، يوضح التغير الكبير في السياسة الثقافية. ففي فيلم «أصدقاء حميميون» يركز على استمرار الحب بين كاي إي القائد العسكري في هونان وبين المحظية فنج زيان، مثلما هو موجود في جهودهما الوطنية ضد طموحات الرئيس يوان شيكاي السلطوية، وقد جاء العمل مطابقا لواقع الحال. إلا أن التعاطف الوجداني المتنامي بين القائد والمحظية، كان في حاجة

لإمداده بمزيد من التوهج، خاصة وأن الفيلم بعد الكشف المبكر لأحداثه، انتقل إلى مشاهد سياسية عديدة في قصر يوان. في نهاية الفيلم، وموت كاي إي في اليابان، أبدى المخرج زي تيلي ومساعده توازنا معقولا، إذ نجد فنج زيان تعزف على آلة القانون وهي في طريقها إلى مخدعها، بإيقاعات حادة فجائية.[٢٧] في حين أن بعض الأجزاء كان ينبغي التقليل من الأمواج المندفعة بمصاحبة الكورس، وينتهي الفيلم في المناطق الريفية بجنوب الصين، ليؤكد برقة ومهارة معنى الوطنية، ويشير إلى أن التغيير النهائي يأتي من الجنوب. كما أن السياق الهادئ المنساب كالماء في المشهد الأخير يذكرنا بصيغة إخراجية محببة، لدى زي تيلي وهي دفقات مائية استخدمها عام ١٩٧٢، عند إخراجه لفيلم للأوبرا النموذجية «على أرصفة الميناء ».[٢٨]

لم يهمل شأن الكوميديا في الفترة الثانية للمائة زهرة، ومعظمها كان ذا صلة بحب الشباب. في عام ١٩٧٩، قام المخرج المحنك سانج هو بإنتاج فيلم «التوائم في باريس» مستخدما، اللبس الكوميدي والحيل السينمائية، من خلال توأمين متطابقين وقعا أخيرا في الحب. وقد كان للتعارض بين الثنائي الجاد الذي يعمل بكد، الذين قاما بإنفاق كل ما لديهم جريا وراء المستحدثات العصرية الأربعة، وكذلك لقلة خبرة الأخوين، إلى رسم درس في الأخلاق الاجتماعية. وهناك عنصر جدير بالملاحظة في هذه الكوميديا وفي أفلام أخرى عديدة أنتجت في أواخر السبعينيات، وهو عنصر الترف والفخامة في معيشة الشخصيات وإقامتها. أو كان يطلق عليها «الواقعية الاشتراكية» في الخمسينيات والستينيات ويخفف منها كثيرا، ظهرت في الثمانينيات مثالية واقعية مشابهة. هذه المثالية ظهرت كذلك في الدراما التليفزيونية الجديدة، وربما تكون سبيلا لاطلاع الجمهور على الوعود المزعومة لإنجازات مظاهر الحداثة الأربعة.

في نفس الوقت ظهرت على الشاشة أشياء جديدة في الموضوعات والأساليب خلال التحرر الثقافي في أواخر السبعينيات، مثلما حدث في ١٩٥٦- ١٩٥٧ من وضع تقييم قام به الفنانون والبيروقراطيون خاص بالمشاكل التنظيمية للفن والأدب الصيني، وقد أسفرت المناقشات لعام ١٩٧٨ ، ١٩٨١، عن امتداد التغيير بعد عقدين بشكل ثلاثي في العلاقة بين الحزب وصناع السينما، والجمهور. وقد تأثرت هذه الجزئيات الثلاثة بتجربة الحملة ضد اليمينيين عام ١٩٥٧- ١٩٥٨، و«الثورة الثقافية». وعلى عكس الثقة التي منحت للمائة زهرة الأولى لإثبات وجودها، كان الحزب والقيادات الثقافية في أواخر السبعينيات ليسا على يقين من موقفها وعلاقتها مع

المجموعتين الأخريين. وقد كشفت أحداث «الثورة الثقافية» وما تلاها من نتائج، أن الحزب كان بمنأى عن التناغم العام. فالنقد الذي ثار على صناع السينما وعلى كل عناصر الحياة في الصين، لم يكن من السهل قمعه، لكن على الأقل يمكن عزوه إلى آخرين، كملصق «لعصابة الأربعة». أما موقف صناع السينما الذي كان وجها لوجه مع الحزب ، والجمهور فقد تغير بشكل جدير بالاعتبار عبر العقدين السابقين. وبينما كان نفوذ الحزب يقل، كان صناع السينما يظهرون إلى حيز الوجود. والظاهرتان اللتان كانتا على علاقة متبادلة هما : قلة التدخل الفكري من قبل القيادات الثقافية، التي كان من شأنها ظهور تجارب جريئة، وممارسة النقد من قبل الفنانين. وآثار هذا التطور وازدياد حوار المشاهدين الواعين عن علاقة الحزب والفنانين، لا ينبغي إغفالها. وأصبح رواد السينما أكثر استيعابا للأفلام التي تصور الحياة الثقافية، بحلول أواخر السبعينيات، أكثر مما كان في بداياتها. وزاد الاهتمام بالجمهور : نوعياته، ذوقه، استقباله للأفلام المتميزة، كل ذلك انعكس على سبيل المثال في اتساع شعبيه الأفلام وجعل صناع السينما يثقون في أنفسهم، مما يحتم عليهم القيام بدور أكبر مما كان قبلا، اعتمادا على رضاء الحزب، وإيمانا منهم بجمهورهم العريض المتميز، فقد كان تصميمهم لتقديم ما يود الجمهور أن يشاهده، والمناقشات التي دارت في أواخر السبعينيات لموائمة الاختلافات بين السياسة والفن، لاقت تفهما حسنا في سياق لجة هذه «الثورة الثقافية» للتغيير في الحزب، والعلاقة بين الفنان والجمهور.

ومثل زملائهم في حركة سور الديمقراطية، نشطت مجموعة الشبان العاملين في الاستوديوهات في مجال النقد، الذي انبثق عام ١٩٧٩، عندما بدأ عرض أول مجموعة من الأفلام ذات الأسلوب الجديد. في نفس الوقت اتخذت المناقشات حول إدانة «عصابة الأربعة» مسارا أبعد من ذلك، لتشمل العقود الثلاثة السابقة. وهناك مقال تحت عنوان «ما هو الخطأ في السينما؟» كتبه أثنان من صناع السينما باستوديوهات شانجشون. ينج ننج وهي كونجزو في يناير ١٩٧٩، يطالبان فيه بمزيد من النقاش خلال الستة أشهر القادمة، في جريدة «الشعب اليومية». وعن عنوان المقال أجاب بنج وهي، بأن الفنانين لم تتح لهم الفرصة للحصول على درجة من الاستقلالية اللازمة، للممارسة مهنتهم.(٢٩)

خلال المؤتمر القومي الرابع للفنانين والكتاب في أكتوبر ونوفمبر عام ١٩٧٩، ببكين، ثم عرض الجو المختلف بإيجاز خلال العديد من الكلمات التي تم إلقاؤها. وجاء إلى المؤتمر قدامى

المثقفين البيروقراطيين، الذي أيدوا مجددا موقفهم السابق الخاص بالنفوذ أو السيطرة، ومن بينهم شن هوانجمي الذي وجه نقدا للأفلام «اليمينية» عام ١٩٥٨، وأعلن في المؤتمر وفي كل مكان أنه نصير لمزيد من التحرر والإقلال من التدخل في الحياة الثقافية.(٣٠)

خلال المؤتمر اقترح أحد المتحدثين المشهور بصراحته بذل جهود جديدة جريئة لتخطي النواهي القديمة والسياسات القمعية، وهو باي هوا، الذي كان كاتبا بالجيش، وعمره خمسون عاما، وألصقت به تهمة اليمينية عام ١٩٥٧.(٣١) ونهاية الفيلم الذي كتبه باي هوا، ١٩٨٠، تشير إلى التطورات التي طرأت على صناعة السينما في الصين، وباعتبار «النجوم متلألئة الليلة» فيلماً حربيا، إلا أن له أصولاً سينمائية طويلة في الاشتراكية الصينية لكن باي هوا لم يشر في السيناريو الذي كتبه إلى حملة هوايهاي عام ١٩٤٨. وبدلا من ذلك، فالفيلم يركز على تجربة ثلاثة جنود شبان، وفلاحة شابة سقطت في أيديهم.

وقد أزعج ذلك بعض المشاهدين، فقد اعترض «شي بي» في جريدة «الشعب اليومية»، الذي كان رئيسا سابقا لقسم جيش التحرير الشعبي التابع للإدارة السياسية العامة، واتهم «باليمينية» عام ١٩٥٨.(٣٢) اعترض بقوله إن فيلم «النجوم متلألئة الليلة» شوه وحط من قدر حملة هوايهاي.(٣٣)وكان رد باي هوا في دفاعه عن الفيلم، تأكيدًا قويا للمناخ الثقافي الجديد لفترة المائة زهرة الثانية. في لقاء المائدة المستديرة لمناقشة الفيلم الذي نظمه محرر مجلة السينما الجماهيرية، التي تعد من أكبر مجلات الصين توزيعا ويقدر قراؤها بحوالي مائة مليون، اعتبرت اعتراضات شن لي بمثابة بطء في إدراك العصر الجديد، للإندماج نحو القديم، والسخرية من «أعداء - الحزب» و«أعداء - الاشتراكية» وتم تقييم الفيلم بأنه فيلم قوي، وقد شارك وجهة النظر هذه جماعة الشباب الشيوعية.(٣٤)

فيما بين عام ١٩٧٨ و ١٩٨٠، أفادت مجموعة النقاشات كما حدث في ١٩٥٦- ١٩٥٧ بضرورة الحاجة إلى منح الاستوديوهات والفنانين المبدعين العاملين في هذه الاستوديوهات، الاستقلالية التامة لاختيار السيناريوهات، والتصديق على الأفلام الكاملة. على أي الأحوال ، لم يحدث سوى تعديل تنظيمي واحد بسيط، في هذه التوجهات ، يبدو أنه كان بتأثير وجهه النظر التي تطالب بنقل السلطة الفنية إلى المخرجين ومجموعات الإنتاج. وطالب رئيس تحرير مجلة السينما الجماهيرية في ديسمبر عام ١٩٨٠، في مقال له بضرورة الحاجة إلى إصلاحات منتظمة(٣٥).

وعلى أية حال، فقد كانت هناك مرحلة جديرة بالاعتبار في سياسة التغيير، وإن لم تكن ممارسة بشكل عملي، وقد أشير إليها مبكرا بالنشر في جريدة «الشعب اليومية» في أكتوبر ١٩٨٠، في الوصية الفنية لممثل الفيلم زهاو دان قبل وفاته بيومين. تحت عنوان فرعي «السيطرة الجامدة تحطم الفن والأدب، أخذ هاو يتساءل : (هل هناك أي أحد بإمكانه أن يصبح كاتبا لأن الحزب طلب منه ذلك ؟... ومن طلب من ماركس أن يكتب؟... اعتقاد خاطئ. وطالما بقيت هذه القيود والقوانين الجامدة، فيسود التخريب في الممارسة. إن العمل الجيد لا يمكن أن يتم من خلال مستويات متعددة من الفحص والتدقيق الأمني) إن نشر هذه الآراء يشير إلى سياسة التغيير الجديرة بالاهتمام في أواخر السبعينيات، وتكشف عن إعجاب بعض القيادات الثقافية بالآراء التي تضمنها تعليق زهاو. وأنهى زهاو مقاله بسؤاله، «هل سيكون لرسالتي هذه أي تأثير»(٣٦)

وجاء الرد على سؤال زهاو وهو على فراش الموت، بشكل أكبر في منتصف عام ١٩٨١، من خلال فيلم جديد بعنوان «الحب المر» أو «الرجل والشمس». كتب السيناريو باي هوا، الذي تحدث بصراحة خلال المؤتمر الرابع للكتاب والفنانين، عام ١٩٧٩، بمشاركة بنج ننج، الذي حذر في مقال له نشر في يناير ١٩٧٩، بأن سياسة «الانفتاح» السائدة، من المحتمل أن تتلوها سياسة «الانغلاق»، عندما قررت القيادة الثقافية اتخاذ مزيد من السيطرة إبان الفترة الثانية للمائة زهرة وقد قام بنج ننج كذلك بإخراج الفيلم الذي لم يعرض.

ومثل العديد من الأفلام السائدة، أنتج فيلم «الحب المر» إبان «الثورة الثقافية» ويحكي عن تجربة فنان عاد إلى الصين في الخمسينيات، لكنه اكتشف مؤخرا أن وطنيته تتعارض مع «الثورة الثقافية» وهكذا أصبح منبوذا من المجتمع. وبعد قضاء حياة بدائية في مناطق المستنقعات، مات الفنان قبل أن يصله خبر القبض على «عصابة الأربعة» وقبل أن يستسلم للموت، كان يجوس متثاقلا في ثلوج كثيفة على هيئة علامة استفهام. وينتهي الفيلم كما بدأ بسرب طائر من الأوز على هيئة أول حرف لكلمة رجل بالإنجليزية. M

أثناء عرض الفيلم وككثير غيره من الأفلام كان الفيلم نموذجا لفترة المائة زهرة الثانية، جذب السيناريو والفيلم اهتمام العناصر غير الراضية عن هذا الازدهار لبواكير الثمانينيات. كانت هذه العناصر مرتبطة بصفة خاصة مع الجيش. في أواخر إبريل عام ١٩٨١، اعترض مراسل جريدة جيش التحرير اليومية على السيناريو بزعمه أن الفيلم فشل في رسم الفرق بما يكفي بين

جومندانج وعصابة الأربعة، من الناحية الزمنية من جهة، وكذلك من حيث مصداقية النظام الاشتراكي من جهة أخرى. كذلك عاب الاعتراض على الصورة المشوشة التي رسمت في ذهن البطل الشاب للإعجاب بـ «ماو» وبين معبود مقدس. (٣٧) هنا، وكما كان يحدث قبل وبعد عام ١٩٤٩، كان الفيلم معرضا للانتقاد، لأنه عكس ميلا عريضا في فكر المجتمع بشيء ما يستوجب الإدانة. وقد قام ناقد جريدة جيش التحرير بمقارنة مباشرة، بين كتابات حركة سور الديمقراطية، التي قيد نشاطها من فترة طويلة، وبين سيناريو فيلم «الحب المر». ويبدو للوهلة الأولى أن نهاية حركة المائة زهرة ستتكرر.

في عام ١٩٨١، لم يتوقف وهج الحركة الثانية للمائة زهرة في الحال، حتى لو كان المناخ الثقافي قد أصبح باردا إلى حد ما. هناك سببان للضغط النسبي في نهاية حركة المائة زهرة الثانية، يمكن وصفهما. الأول، الارتباك الواضح في الشعارات إلى حد أكبر مما كانت عليه عام ١٩٥٧، الصادرة من الحزب والقيادة الثقافية. وكما كان الحال في كل مناحي الحياة في الصين، فقد كانت هناك ردة إلى الخلف بدون شك، للابتعاد عن انفتاح ١٩٧٩-١٩٨٠، وكذلك كان هناك اهتمام ملحوظ بأن التاريخ لابد أن يعيد نفسه. ففي ندوة عن فن كتابة السيناريو في بداية مايو، أكد «هو ياوبانج» سكرتير اللجنة المركزية العامة، أن الدفاع عن عمل مثل فيلم «الحب المر» ينبغي تشجيعه، لكن ليس على حساب النشر في صفحات الجرائد والمجلات الدورية. وتمنى أن تصل الموجه ضد الفيلم وباي هوا إلى نهاية سريعة. (٣٨) لكن موضوع فيلم «الحب المر»، تم إحياؤه مرة أخرى في أكتوبر ١٩٨١، بمقال كتبه هوانج جانج، الذي يوصف بأنه ناقد مفسر للأفلام منذ الخمسينيات، ونائب الكاتب ليو باي يو، رئيس اتحاد الكتاب، وكذلك رئيس القسم الثقافي في الإدارة السياسية العامة. وهجوم شهر إبريل وأكتوبر الذي شن على فيلم «الحب المر» كان وثيق الصلة بالجيش وعدم رضائه التام عن النزعات التحررية في السنوات الثلاث الماضية.(٣٩) لكن أولئك الذين كانوا يريدون مواصلة النقد للفيلم لم يجدوا تدعيما كافيا. أما نقد فترة الصيف لـ «ذوي الميول البرجوازية الليبرالية» فقد كان مجرد فرقعة جوفاء، ولم يصبح كحركة كاملة : في عام ١٩٨٢، تركز الاهتمام على دور السينما في تشجيع الأخلاقيات الاشتراكية، خاصة بين الشباب.

السبب الثاني، هو النقد المعتدل بالنسبة لفيلم باي هوا «الحب المر» الذي لاقى معارضة واضحة من كثير من الكتاب وصناع السينما للانضمام للحملة وأصروا على وعود الحزب (التي حددها هو ياوبانج في مايو ١٩٨١) بأن النقد الأدبي لابد أن يميز بين المؤلف وبين عمله أو عملها.

إن المناخ المنفتح للفترة الثانية للمائة زهرة، والاهتمام الصريح للرأي العام للشباب بشكل كبير، واهتمام القيادة بالتأكيد للفنانين والجماهير، أن بإمكانهم تحقيق ما لم يكن ممكنا في عام ١٩٥٧ بسهولة.

إن هذه المقارنة بين فترتي التحرر الثقافي، أشارت إلى استمرارية التغيير في سياسات صناعة السينما الصينية في الفترة من نهاية الخمسينيات وحتى بداية الثمانينيات. لكن ما تغير بدرجة أدنى هو البنية الرسمية للرقابة والإشراف، رغم كثرة الحديث عن الرغبة في التحسين إلا أن صناعة الفيلم ظلت متمركزة تحت سيطرة الحزب، متمثلة في وزارة الثقافة كسلطة عليا، والمكاتب الثقافية المحلية في شنغهاي وشانجشون وصولا إلى مستوى الاستوديو التابع للجان الحزب. وعلى أي الأحوال، فإن مواقف هذه الجهات من السيطرة على هذه البنية بدت مختلفة بحلول الثمانينيات. وبالطبع، لابد من اتخاذ الحيطة لتجنب افتراض أن كل المثقفين البيروقراطيين يجمعون على وجهة نظر واحدة، وأن كل الفنانين أيضا يجمعون على نظرة واحدة أخرى. لكن درجة الانشقاق الحزبي المرير ظهرت بشكل واضح في فترة المائة زهرة الأولى، وغموض فيلم باي هوا عام ١٩٨١، يحذر من مثل هذه الوقاحات. ولا ينبغي أن نغالي في درجة التغيير الحقيقي، لو اتخذ المسئولون في السلطة، موقفا ليبراليا، (متحررا) ربما يكون إستجابة عملية بسيطة (براجماتية) للتقليل من فعالية السيطرة، حتى لو كانت البراجماتية لا تعزى عادة إلى الأيدلوجية.

وقد كان تحقيق الحد من السلطوية من أبرز ظواهر التجديد فيما بين فترتي المائة زهرة الأولى والثانية، شاركت فيه كل الجماعات في الفن، وفي مناحي الحياة الأخرى في الصين، بدءا من الثمانينيات. وقد يكون من المضلل أن نتحدث عن مغامرة استقلالية الأدب والفن، والجمهورية الشعبية قد دخلت عقدها الرابع، فهناك درجة من الاتفاق، تختلف تماما عن الانشقاق الذي كان سائدا في الخمسينيات والستينيات. هذا الانشقاق الذي كان بين المقيمين في يانان سابقا، وبين أولئك الذين قضوا سنوات الحرب في جيومندانج، الذي أدى إلى بروز وتحقيق الحملات ضد اليمينيين و«الثورة الثقافية». ومثل هذه الانقسامات، المبنية على الأقل على هذه الانشقاقات التاريخية بدت أقل في الثمانينيات. وربما يكون ما حدث في عالم السينما، كما يحدث في مناحي الحياة الاجتماعية، قد ساعد التجربة القومية «للثورة الثقافية» في طمس الانقسامات القديمة.

وبالنسبة لصناعة السينما الصينية، كان هناك ثلاثة ملامح جديدة أكسبت هذه الصناعة القوة، التي كانت تفتقر إليها، خلال فترة التطوير في البدايات. أولا، الجيل الجديد من الفنانين الأكثر

تخصصا في السينما من الذين سبقوهم الذين كانوا يعملون في المسرح، الذي بزغ وحاز على تقدير الجمهور والجوائز السينمائية. ثانيا، ظهور أساليب سينمائية جديدة، على مدى فترات بدون نتائج مرضية، في حين احتلت الأساليب الخشنة مجال الاهتمام وكانت هناك مبيعات كبيرة للأفلام، من تايوان وهونج كونج ذات النوعيات المختلفة، التي تمتلأ شاشاتها بالزهور والإيقاع البطيء ، وثنائيات الحب. وهناك عديد من الأفلام من فترة المائة زهرة الثانية تتسم بجرأة فنية باستعمال الاسترجاع (الفلاش باك) والإقلال من النزوع إلى الاهتمام بالشرح والتفسير الساذج. بعض هذه التغيرات الأخيرة كانت نتاجا مباشرا للعنصر الثالث، وأهم عناصر التطوير: المتمثل في اقتراب التفاهم بين صناع السينما وجماهيرهم. لقد استغرق الفيلم وقتا طويلا لتكوين جمهوره في الخمسينيات، وفي الستينيات أفرزت «الثورة الثقافية»، (إنتاجا أوبراليا ذا مسحة صينية بأسلوب سينمائي متكلف لا ينتمي إلى أي نوعية سينمائية صينية موجودة على الساحة. وبحلول الثمانينيات، أصبحت السينما، بالتأكيد جزءاً من الحياة الثقافية الصينية، وأشبه بما كانت عليه سينما أواخر الأربعينيات، حيث أصبحت السينما الجديدة تعكس بشكل أكثر، تغيرات المجتمع الصيني. وتوطدت العلاقة بين صناع السينما والجمهور، وأدت بدورها إلى نوع من التدخل الذي أنهى الفترة الأولى للمائة زهرة، التي من الصعب تكرارها.

ملاحظات

١- نقد فيلم «حياة ووزون» لم يقتصر على الفيلم ذاته وإنما امتد في الحال إلى نقد واسع لأصحاب المواقف النابهة للصراع بين الطبقات.

٢- رينمن ريباو ، ٢٦ إبريل ١٩٥٧، ص٧.

٣- أجراس وطبول من الأفلام. وينيي باو، رقم ٢٣,١٥ ديسمبر ١٩٥٦، صفحات ٣، ٤ .

٤- المرجع السابق.

٥- المفوض الثقافي زهو يانج، واستنكاره الشديد عام ١٩٥٧، لتقسيم الأستوديو، كرد فعل للنقد الموجه للميول السلطوية الصلبة ، لتأكيد شرعية المقال المترجم المقدم هنا : وينيبي باو، رقم ١٩. ١١ أغسطس ١٩٥٧، صـ٨.

٦- ويني باو ، رقم ١٥٢٣٦ ديسمبر ١٩٥٧، ص١١.

٧- مقتطف من ويني باو ، رقم ٣٦، ١٥ ديسمبر ١٩٥٧، ص١١، ومن دازهونج ديان ينج، رقم ١٧ ، ١١ سبتمبر ١٩٥٧ ، ص٧.

٨- كان لينين يشير بصفة خاصة إلى الجريدة السينمائية المصورة، عندما أشار إلى هذه الملاحظة.

٩- انظر على سبيل المثال، رينمن رباو، ٢٢ مايو ١٩٥٧ ، ص ٧.

١٠- جاء ذكرها في رينمن رباو، ٢٢ مايو ١٩٥٧، ص ٤.

١١- ليو دو (أول صوت من شانجشون)، ويني باو، رقم ١١، ١٦ يونيو ١٩٥٧، رقم ١٢ ، ٢٦ يونية ١٩٥٧، صفحات ٢٣، ٢٤.

١٢- المقولة الأدبية «بإمكانك أن تأكل لكل تعيش»، رينمن ريباو، ٢ديسمبر ١٩٥٨، ص٧

١٣- دازهونج ديان ينج ، رقم ١ ، ١٥ ديسمبر ١٩٥٦، صفحات ٣٢ ، ٣٣.

١٤- ويني باو ، رقم ٢٣ ، ١٥ ديسمبر ١٩٥٦، صفحات ٣ ، ٤.

١٥- انظر إس. ماكدوجال، ماوزدونج «حديث في مؤتمر يانان عن الفن والأدب» : ترجمة آن آربور: مركز الدراسات الصينية، بجامعة متشجان، ١٩٨٠.

١٦- رينمن ريباو ، ٢٦ ابريل ١٩٥٧، ص ٧.

١٧- دازهونج ديان ينج، رقم ٢٦/٦ فبراير ١٩٥٧، صفحات ٢٦، ٢٧.

١٨- عرض مبكر للفيلم، يوجد في ويني باو. رقم ٢٩. ٢٧ أكتوبر ١٩٥٧، ص ١٤. عن نقد الفيلم، انظر رينمن ريباو، ٣ ديسمبر ١٩٥٧، ص ٧.

١٩- ويني باو، رقم ٣٦. ١٥ ديسمبر ١٩٥٧،ص ١١؛ دازهونج ديان ينج، رقم ٢٣ ، ١١ ديسمبر ١٩٥٧، ص ٢٦ شي هو توفيت في تلك الفترة.

٢٠- انظر، على سبيل المثال دازهونج ديان ينج، رقم ١٩ ، ١١ أكتوبر ١٩٥٧، صفحات ٣ ، ٧ الهجوم على زهونج ديان ينج البالغ من العمر ٣٨ سنة، لمقالته «أجراس وطبول»، عام ١٩٥٦، (انظر الملحوظة رقم ٣) بدأ قبل المزيد من الاستقرار لصناع السينما، مثلما انتقدت شي هوي. اتهم زهونج بكتابة سيناريو فيلم عن سلالة سونج الحاكمة، وانج آنشي، يتضمن ما يبدو اتهاما لأي كونفوشيوسسي قديم وقد كتب زهونج مقررا «بأننا لسنا في حاجة لتقرير عما إذا كان العمل الفني اشتراكيا أو برجوازيا». ومادامت رحبت به الجماهير (فإنه جيد)، ويتوافق مع مقولة دنج زياوينج الشهيرة التي يقول فيها: «لا يهم لون القط، طالما أنه يصطاد فأرا».

٢١- دازهونج ديان ينج ، رقم ١٧، ١١ سبتمبر ١٩٥٦، ص ٧ .

٢٢- دازهونج ديان ينج رقم ١٨ ، ٢٦ سبتمبر ١٩٥٦، صفحات ٥ ، ٧؛ دازهونج ديان ينج رقم ١٧ ، ١١ سبتمبر ١٩٥٧، صفحات ٧ ،٨ وقد زعم لوبان، أنه قد طلب منه الانضمام إلى الحزب بواسطة «عضو قديم في الحزب» لملاحقة امرأة عضو في الحزب.

٢٣- انظر ويني باو، رقم ٣٦، ١٥ ديسمبر ١٩٥٧ ، ص١١، دازهونج ديان ينج ، رقم ١٤، ١١ يوليو ١٩٥٧، ص ٢٥، ٢٦.

٢٤- رينمن ريباو، ٢ ديسمبر ١٩٥٨، ص ٧.

٢٥- رينمن ريباو، ٤ مارس ١٩٥٩، ص ٧. السكرتير يوان أرخ خطابه في شنغهاي، إشارة أو بما يعني أن خطابه يمكن أن يعتبر نيابة عن دوائر السينما في شنغهاي. خطاب شين لا يحمل اسم أي مكان.

٢٦- أكثر من ١١,٤ بليون مشاهد للأفلام تم رصدهم عام ١٩٨٠ (ديان ينج يشو) رقم ٤. ٣ إبريل عام ١٩٨٢،

ص ٨). مقارنة بـ ٢,٨٦ بليون عام ١٩٥٨، ٤٧,٣ مليون عام ١٩٤٩. (ويني باو، رقم ١٩-٢٠، ٢٦ أكتوبر ١٩٥٩، ص ٥٩).

٢٧- الفيلم الذي يحمل عنوانه (زهين) مأخوذ عن قصيدة قديمة عن صديقين يعزفان على آلات وترية بها رمونية وتوافق.

٢٨- في الاحتفال السنوي الخامس لجمعية القراءة، قام دازهونج ديان ينج باستفتاء عام ١٩٨٢، وجاء فيلم «الشركاء الأوفياء» الخامس، كأحسن فيلم جماهيري لعام ١٩٨١، وفيلم «الحنين للوطن» في المرتبة الثانية. دازهونج ديان بنج رقم ٦، ١٠ يونيو ١٩٨٢، صفحات ٢ ، ٤.

٢٩- رينمن يباو، ٢١ يناير ١٩٧٩، ص ٣.

٣٠- ترجمة لبعض الكلمات التي ألقيت في مؤتمر الإنتاج الثقافي، انظر، هوارد جولد بلات «الأدب الصيني في الثمانينيات : المؤتمر الرابع للكتاب والفنانين) (نيويورك : إن. إي. شارب ١٩٨٢).

٣١- للتعرف على الإطار العام لحياة باي هوا، انظر شيكان، رقم ٧ يوليو ١٩٨١، ص٧. كلماته التي ألقاها في نقاش المائدة المستديرة، في أواخر عام ١٩٧٩، حول الوطنية الاجتماعية للأدب، من الممكن أن نجدها في ويني باو، رقم ١ ، ١٢ يناير ١٩٨٠، صفحات ٢٩-٣٧.

٣٢- ويني باو رقم ٢٥ ١١ مارس ١٩٥٨، صفحات ٢١-٢٤.

٣٣- رينمن ريباو ، ٣٠ يوليو١٩٨٠، ص٥. للتعرف على رد باي هوا، انظر رينمن ريباو، ٣ سبتمبر ١٩٨٠، ص٥.

٣٤- دازهونج ديان ينج رقم ١٠ / ١٠ أكتوبر ١٩٨٠، صفحات ١-٥.

٣٥- دازهونج ديان ينج رقم ١٢/ ١٠ ديسمبر ١٩٨٠، ص ١ كتب ديان ينج يشو افتتاحية مشابهة في نفس الموضوع عدد من ديسمبر ١٩٨٠، صفحات ١-٣.

٣٦- رينمن ريباو ٨ أكتوبر ١٩٨٠، ص٥، الترجمة الإنجليزية انظر مجلة «الأدب الصيني» رقم ١ ، يناير ١٩٨١، صفحات ١٠٧ - ١١١ زهونج ديانفي ناقش موضوع بعنوان، «عندما تكون القيادة قوية، فلا سبيل إلى إنتاج أفلام : وني باو، رقم ١٩ ، ١١ أغسطس ١٩٥٧ ، ص٨.

٣٧- مجلة زنج منج التي تصدر في هونج كونج، العدد ٤٤، يونيو ١٩٨١، أعادت طبع سيناريو فيلم «الحب المر». الذي نشر أصلا في شي يوي رقم٣ ، أكتوبر ١٩٧٩، نقد شهر إبريل للفيلم أعيد طبعه في مجلة دونج زيانج، التي تصدر في هونج كونج (عن فن الإخراج) رقم ٣٢ ، مايو ١٩٨١، صفحات ١٠-١٣.

٣٨- الخبرات المكتسبة من حديث «هو» نشرت في مجلة زنج منج، عدد ٤٦، أغسطس ١٩٨١، ص١٦. النص الأصلي لمقال إبريل، لم ينشر في أي جريدة. تم التعبير عن هذا الاهتمام من خلال القراء، والدارسين في بكين وشنغهاي، من خلال جريدة بكين ايفنج نيوز، ضمن موضوعات أخرى، لتؤكد لقرائها بأن باي هوا يواصل كتابته في «بكين وانباو»، ٨ مايو ١٩٨١، ص ٣.

٣٩- نشر المقال أصلا في المجلة الأدبية، وقد تمت إعادة نشره في رينمن ريباو ، ٧ أكتوبر ١٩٨١، ص ٥ بنج نتج يُعرف الآن بأنه المؤلف المساعد لفيلم «الحب المر».

قائمة الأفلام

- نهر الربيع يفيض شرقا، سيناريو وإخراج: كاي شوشنج وزهينج جونلي (شنغهاي : استوديوهات كونلون وليانهوا ، ١٩٤٧.
- غربان وعصافير، سيناريو : شين فو. إخراج : زهينج جونلي (استوديوهات، كانلون وشنغهاي ١٩٤٩).
- حياة ووزون، سيناريو وإخراج : صن يو (استوديوهات شنغهاي وكونلون ، ١٩٥٠).
- دونج كونروي، سيناريو : دنج هونج، زهاو هوان، دونج زياوهوا. إخراج: جيو وي (ستوديو شانشجون ، ١٩٤٩).
- عام جديد بين التضحية, سيناريو : زيان يان ، عن قصة قصيرة من تأليف : لوزون إخراج : سانج هو: (ستوديو بكين ١٩٥٦).
- قبل أن يصل المدير الجديد. سيناريو : يويانفو إخراج : لوبان (ستوديو شانجشون، ١٩٥٦).
- الرجل الذي لا يهتم بالتفاصيل. سيناريو : هي شي. إخراج : لوبان (ستوديو شانجشون ، ١٩٥٦) لم يعرض.
- الشركاء الأوفياء. سيناريو وإخراج : زو شانجلن (ستوديو تيانما شنغهاي، ١٩٥٧).
- الكوميديا الناقصة. سيناريو : لوبان وليوتاي إخراج لوبان (ستوديو شانجشون، ١٩٥٧). لم يعرض.
- الأخت لو الثالثة. سيناريو : كياو يو. إخراج : سولي (ستوديو شانجشون ، ١٩٦٠).
- رداء النساء الأحمر سيناريو : ليانج زن. إخراج : زي جين (استوديو يتانما، شنغهاي ، ١٩٦٠).
- ربيع مبكر. سيناريو وإخراج : زي تيلي. (ستوديو بكين ١٩٦٣).
- العبيد. سيناريو هوانج زونج جيانج. إخراج : لي جون (ستوديو الأول من أغسطس، ١٩٦٣).
- شقيقات المسرح. سيناريو : لين جو و زوجين و زي جين. إخراج : زي چن شنغهاي ستوديو تيانما ، ١٩٦٥).
- على أرصفة الميناء إخراج : زي جين، زي تيلي (استوديوهات بكين وشنغهاي، ١٩٧٣).
- الشباب. سيناريو : لي يونليانج و وانج ليان. إخراج : زي جين (ستوديو شنغهاي ، ١٩٧٧).
- أصداء الحياة. سيناريو وإخراج : تينج وينجي و ووتيانمنج (ستوديو زيان ، ١٩٧٩).
- التوائم في باريس. سيناريو : وانج ليان و سانج هو ، فوجنج جونج. إخراج : سانج هو. (ستوديو شنغهاي. ١٩٧٩).
- أسطورة جيل تيانيون. سيناريو : لو يانزهو. إخراج : زي جين (ستوديو شنغهاي ، ١٩٨٠).
- الحب والإرث. سيناريو: لي يونليانج. إخراج : يان زوي شو (ستوديو زيان، ١٩٨٠).
- النجوم متلألئة الليلة. سيناريو باي هيوا. إخراج زي تيلي (ستوديو الأول من أغسطس، ١٩٨٠).
- الحب المر «اسم بديل» (الرجل والشمس). سيناريو: باي هيوا وبينج تنج. إخراج بنج تنج (ستوديو شانجشون، ١٩٨٠) لم يعرض.
- في الشارع الصغير سيناريو : زوينهوا. إخراج : يانج تانجن ستوديو شنغهاي، ١٩٨١).
- الحنين إلى الوطن. سيناريو وانج يمين. إخراج : هوبجليو و وانج جين ستوديو بيرل ريفر، ١٩٨١).
- الأصدقاء الأوفياء. سيناريو هوا إرشي. إخراج : زي تيلي وشين هواي أي (ستوديو بكين ، ١٩٨١).

إستر سي. إم. ياو

الأرض الصفـــــراء

تحليل غربي لنص غير غربي

العام ١٩٨٤. والمكان الصين. بعد مرور حوالي عقد من الزمان على التئام جراح «الثورة الثقافية». بعد المد والجزر الهستيري للرايات الحمراء والهتافات المتعصبة بالشعارات السياسية، والمقاتلين من أنصار «ماو» بقمصانهم الخضراء الكاكي أو البيضاء، وبعد أن قامت الهراسات برصف ميدان تيانانمن، ظهرت إعلانات توشيبا المضيئة عن الثلاجات وغسالات الأطباق، والجمل اللافتة للنظر عن «عناصر التحديث الأربعة». حالة من التغيير. إلا أن المتناقضات لم تزل سائدة. من هؤلاء الناس الذين يتدافعون للمسارح المحلية، التي ألصقت إعلانات «الدم أولا» على لوحات إعلاناتها؟ هل هم مختلفون عن تلك الجماعات التي كانت تتجمع لسماع دروس ضد التلوث الروحي؟ ويسحب الكتاب الأحمر والآلة الحاسبة من جيوب القمصان ببطء، مثلما يسحب أحد الفلاحين المزمار القديم من السروال الفضفاض ويعزف عليه، انتظارا للمولى العزيز ليتولى تدبير كل شيء. في عام ١٩٨٤، بعد سقوط «عصابة الأربعة»، عندما أصبحت الصين ظاهرة ملحوظة كدولة تعرضت للتشظي والمعاناة من فشل الثقة في التحديث، في السياسة الاجتماعية والثقافية- وبالتالي فإن البحث عن معنى لذلك بواسطة الشخصية الصينية المشوشة، تبدأ باستغلال الظلال الكهربائية في السينما الصينية الجديدة .

في نهاية عام ١٩٨٤، عندما انتابت الهواجس والقلق بعضا من السينمائيين من الصينيين عن ثقافتهم وتاريخهم حين عمل جميعهم في المصانع والمزارع خلال «الثورة الثقافية» بمجرد تخرجهم من أكاديمية الفنون للسينما في بكين - قاموا بإنتاج فيلم «الأرض الصفراء»، في وحدة إنتاج صغيرة جدا، وهي ستوديو جوانزجزي، بجنوب الصين. ويعد هذا الفيلم من الأفلام الجادة التي راوغت الرقابة السياسية، بأسلوبه المتميز، واخترق مجال السينما الصينية الجديدة. نال الفيلم العديد من جوائز المهرجانات وأثار اهتماما كبيرا، بداية بالحوارات المحلية حول صناعة السينما، وكذلك اهتمام الباحثين في السينما العالمية[٢].

كل شيء أمن بمكان ما في الثلاثينيات، يحكي فيلم «الأرض الصفراء» عن شجار ينشب فجأة بين جندي وبعض الفلاحين. ورغم محاولة الفيلم الطموحة للإمساك بكل رغد الحياة وثرائها وكم عناصر التدمير للحضارة القديمة التي حدثت في أواخر القرن التاسع عشر، فإن قصة الفيلم

واستخدامها للأغاني والحكايات الفلكلورية، كنوع من الابتكار كبنية أساسية، بسيطة وغير مدعية.

وحقيقة، فإن قصة الفيلم وأجواءه الموسيقية مستمدة أساسا من أحد السيناريوهات المكتوبة بشكل أدبي، التي تمجد الفلاحين في السنوات المبكرة للاشتراكية الثورية : جندي من الجيش الثامن الحر، يحث فتاة ريفية على النضال بعيدا عن عائلتها الإقطاعية.[٣]

مثل هذا النوع المألوف من الأفلام عن عدم إدراك الدور التنويري لتجربة الانتظار التحرري، أو تنويعاته، من الممكن أن يصبح أكليشيها آخر مملا، بالنسبة للمشاهدين الذين تعودوا على الأساطير الاشتراكية، في حين أن الغناء والجو الرومانسي، من الممكن أن يكون عنصر تسلية مقبولا. ورغم عدم الرضا عن القصة الأصلية، إلا أن الحكايات الفلكلورية أسرت المخرج شين كاينجي وزملاءه الشباب. وجميعهم في سن الثلاثين - فقاموا جميعا بالذهاب مشياً على الأقدام لعدة شهور إلى مقاطعة شانزي بالشمال الشرقي للصين. ومن خلال ملاحظاتهم الأنثرولوجية لطبيعة السكان المحليين وثقافتهم البديلة شكلوا عنصري الفيلم من الناحية الجمالية والثقافية.[٤] وهكذا قدمت السينما الصينية على الشاشة العالمية صورة مختلفة لأناس صينيين – كادحين، جوعى، فلاحين مستكينين، يبدون كسالى، ومخزونهم من الطاقة الحيوية، يكاد ينجز كفاحهم لمجرد الحياة والمشاركة في احتفالاتهم الحياتية. البناء الأصلي للقصة تم الحفاظ عليه، لكن فيلم «الأرض الصفراء» نسج صورة مزعجة جدا للسياق الصيني الثقافي الإقطاعي، للحياة الإنسانية التي لم يتصورها أحد بشكل فعال في ذهنه على الإطلاق من أهل الحضر النابهين .

أحداث الفيلم تجري، عام ١٩٣٧، وقد بدأت الثورة الاشتراكية في غرب الصين، في حين لا تزال معظم المناطق الأخرى تحت سيطرة الـ«جيومندانج». بعض جنود الجيش الثامن الحر، يرسلون إلى المنطقة غير المحررة، في المرتفعات الغربية لـ شانبي، لجمع بعض الألحان الفولكلورية، لأغاني الجيش. يبدأ الفيلم في ربيع عام ١٩٣٩. يصل أحد جنود الجيش الثامن الحر «جيوكوينج» إلى قرية أثناء الاحتفال بزواج عريس شاب بفتاة فلاحة متوسطة العمر. يستضاف الجندي فيما بعد، في منزل أرملة في أواسط العمر تعيش مع ابنتها الشابة وابنها. يعمل جيوكوينج في الحقول معهم ويحكي لهم عن التغيرات الاجتماعية التي حققتها الثورة، ومن ضمنها أن المرأة في الجيش تكون لديها الفرصة في أن تصبح متعلمة، والحرية في اختيار الزوج. شغفت كويكياو ابنة الفلاحة بحكايات

جيوكوينج عن الحياة خارج نطاق القرية. وغنت عددا من «الأغاني الحزينة» عن حياتها. وقام الابن هان هان، بغناء أغنية «الفراش المبلل» لـ جيوكونج، الذي علمه أغنية ثورية في المقابل. (٥) كانت الفتاة الشابة تعلم بأن والدها قد وافق على خطبتها لصانع أعواد الثقاب في القرية. سرعان ما أعلن الجندي عزمه على الرحيل. قبل مغادرته القرية، قام الفلاحون بغناء أغنية مؤسية له، وطلبت منه كويكياو بصفة خاصة أن يأخذها معه للالتحاق بالجيش. رفض جيوكوينج طبقا لأوامر رؤسائه، لكنه وعد بأن يلبي طلبها عندما يسمح له بالعودة إلى القرية. بعد رحيله مباشرة، بدأت إجراءات زواج كويكياو. في معسكر الجيش شاهد جيوكوينج بعض الفلاحين يرقصون على إيقاع الطبول لوداع الجنود المسافرين للحرب ضد اليابان بالعودة إلى القرية، نجد كويكياو تقرر الهرب للالتحاق بالجيش. تختفي أثناء عبورها النهر الأصفر ويأتي الربيع ثانية. الأرض أصابها القحط . بينما كان الجندي في طريق عودته إلى القرية، شاهد الفلاحين يصلون ويبتهلون حتى يسقط المطر. لم يلحظ أحد منهم جيوكوينج أثناء انغماسهم في صلاتهم، سوى الابن الشاب. في اللقطات الأخيرة يجري الشاب لملاقاة الجندي. يشق طريقه بصعوبة وسط اندفاع جموع المبتهلين. وتنهي القصة.

فيلم الأرض الصفراء يركز على عدد من الموضوعات التي تثير اهتمام الرقباء والجمهور العادي. فالفيلم يبدو ساخرا : فالجندي فشل في تحقيق أي نوع من التغيير (على المستوى المادي أو الأيدولوجي) في مواجهة النظام الإقطاعي الذي لا يقهر وخرافات مستويات التعليم الاشتراكي بتجاوزاته، ورفضهم لدلالاته. إذن، فهناك نوع من السخرية غير المستقرة، أو التي على الأقل، تبدو عكسية في الفيلم، من خلال تصوير مشاهد رقصة الطبول التي يؤديها الفلاحون المتحررون، ورد الفعل الإيجابي للجيل الجديد (المتمثل في كويكياو وهان هان) تجاه الثورة. وقد أبدى الرقباء عدم الرضا التام عن استغراق الفيلم في «عرض الفقر والتخلف، الأمر الذي يعكس صورة سلبية عن الوطن» رغم عدم وجود أي مشاهد سياسية عدوانية، تشير إلى الاتهام بشكل عريض أو الإعلان عنها. (٥)

تعود المشاهدون على ذرف الدموع في العروض الميلودرامية (مثل أفلام زي جين، الذي يعد من أنجح المخرجين وأشهرهم)(٧) إلا أن فيلم الأرض الصفراء أغفل معظم اللحظات المتاحة لاستخدام الحوار وتحقيق التشويق، ولذا ظهر بهذه الصورة من التسطيح والإبهام. فمثلا لو أن الفيلم نفذ بالأسلوب الميلودرامي الصيني المعتاد، فسنجد أن المشهد الذي تقرر فيه عقد زواج كيويكياو على

الغريب العجوز، ومشهد اختفاء القارب الصغير في النهر الأصفر، المضطرب، كانا سيستغلان لإثارة الشفقة، لكنهما هنا نفذا بطريقة مجازية. ففي المشهد الأول نرى يدا خشنة معتمة قاسية تمتد من خارج الكادر على الشاشة لترفع النقاب الأحمر من على رأس العروس، إشارة إلى أنها ضحية للإقطاعي العجوز؛ أما المشهد الثاني، فيقدم لنا لقطات خالية للنهر، تجيب على التساؤل الغامض عن موتها. في كلا الموقفين، ثم استخدام التعبير بالصوت لإبراز الأثر العاطفي، ففي المشهد الأول تسمع صوت أنفاس العروس المرتعبة، وفي المشهد الثاني، نستمع إلى غناء الفتاة المتقطع. لكن بناء اللغة السينمائية يكتمل، بخلق حالة من عدم اليقين في الإدراك، وتأثير بعيدٍ على المشاهدين الذين ألفوا الأفلام الميليودرامية التقليدية. عندما عرض الفيلم لأول مرة عام ١٩٨٥، في مهرجان هونج كونج السينمائي الدولي، لاقى ترحيبا وتمجيدا في التو واعتبر بمثابة «تطور رائع مفاجىء» وكذلك تعبير وجداني عميق تم صبه على الجذور القومية للفرد واكتشاف جريء في اللغة السينمائية.(٢٨) مثل هذا الاستقبال الحماسي، أثر على رد الفعل الرسمي على الفيلم بالتقليل من شأنه (كذلك على رد الفعل الغربي، لكن لأسباب سياسية مختلفة)، وأثر بدوره على حث المواطنين المحليين بمشاهدة الفيلم ودعم شباك التذاكر .(٩)

إذا تكلمنا من الناحية الجمالية، فإن فيلم «الأرض الصفراء»، بديل متميز للأفلام غير الغربية التي أنتجت حديثا. المناظر الثابتة للوديان البعيدة ومنحدرات الكثبان الطفلية التي تشبه رسم مدرسة شانج آن، كل هذه العناصر مع مصور فنان مثل زانج ييمو، الذي كان يقلل من استخدام الألوان، ويستغل الإضاءة الطبيعية، إضافة إلى عدم استخدام منظور المساحة الفيلمية، التي انبعثت من الفكر التاوي. وبالتالي كان الصمت هو الصوت المدوي واللا شكل هو الصورة الكبرى.(١٠) وقد أثار الطرد المركزي للحيز المكاني إحساسا وشعورا لا ينتج من خلال الرغبة، بل بالإقلال منها - فالمواقف «التي يمكن التعرف عليها من خلال الحوار» تم التعبير عنها في أغلب الأحوال بلقطات طويلة للغاية. في خلفيتها وعلى عمق قليل نجد السماء والأفق، في توافق إلى أقصى حد، مع ترك «مساحات خالية» في إطار الكادر. إن استبداد (الاشتراكية) من حيث المعنى والدلالة تم التعرض له بمثل هذا الاقتراب، من خلال فن الرسم الصيني التقليدي لمناظر الطبيعية الذي شاع لخلق نوع من استنكار القوانين الاشتراكية. وحقيقة، فإن سياق الفيلم السياسي لم يتعرض كثيرا للاشتراكية الرسمية، إلا أنه، يبدأ مع الانتقال الراديكالي (التطرفي) من الأسلوب

السائد، (المستورد) و «النفعيين» السابقين من صناع السينما في الصين. من الممكن أن نعتبر فيلم الأرض الصفراء فيلما «طليعيا» قام به صناع السينما الصينيين الشبان، الذين استظلوا تحت فن الرسم الصيني الكلاسيكي، بكل أفكاره التجريدية وغموضه(١١).

بالنسبة لصناع الفيلم، فقد أثار الفيلم بعض الأسئلة الفضولية مثل، ما هي العلاقة بين الممارسات الجمالية والسياق السياسي في الفيلم ؟ ما هي أوجه الاختلاف في النص عن الأفلام الرئيسية عن (الاشتراكية الجامدة، والأفلام السائدة، والكلاسيكية الخ)؛ بأي أسلوب تم كتابة الفيلم (الأسلوب الأبوي السلطوي، على نحو استثنائي) كنوع من الإنتاج الايدلوجي لتلك الثقافة والمجتمع؛ في النهاية، كيف لمثل هذا النص غير الغربي أن يتخلص من منطق الشخصية الغربية للتحليل النصي علاوة على اكتساحه تاريخية النقد الثقافي(١٢).

سوف نناقش كل الأسئلة السابقة بالتعرف على نص فيلم «الأرض الصفراء» (مثلما حدث مع العديد من النصوص الحديثة التي منحت جوائز) من خلال منظور غربي معاصر بقراءة قريبة من البـنـية السـينمائية، والبنية البرجية المزركشة والبنية الماركسية الجديدة، ومنطق المساواة بين الجنسيين. وسوف يضع ذلك فيلم «الأرض الصفراء» بين العديد من النصوص ذات النوعيات النادرة، ويشبع نزعة الكشف الشديدة عن المغزى، والفضول بالنسبة لنص شرقي. والنقاش التالي عن النص سوف يكشف بأن حركة الفيلم والنص «للأرض الصفراء»، قد قامت من خلال النسيج بأربعة جدائل مضفرة في البناء ومتوازنة على ثلاثة مستويات! مستوى عقائدي (عن البنية المعرفية للمعنى الثقافي والتاريخي). مستوى نقدي (عن الأفكار وتشظي السياق الاشتراكي) ومستوى المنطق (عن التعدد الصوتي في النطق والجماليات الصينية والنظام السلطوي الأبوي).(١٣) بهذا الأسلوب، آمل أن أحدد هوية مقدمات منطقية معينة عن الفكر الصيني العالمي والفلسفي كما جاء في النص من خلال التطور التحليلي وتفهم السياق العام للثقافة الصينية والتاريخ السياسي، وبالتالي سوف يتضح لنا، حدود التحليل النصي وأسلوب نقده.(١٤)

سوف أبدا بوصف مختصر للعناصر الأربعة المتضافرة في الفيلم على المستوى العقائدي والنقدي. وقد يكون استخدام نظام ليفي ستراسيان للتحليل البنائي للأساطير مفيدا في هذا المجال: فالأب يمثل سلطة أبوية بالنسبة لابنته كويكياو (فهو يزوجا طبقا للنظام العائلي الثابت)، والجندي يمثل بالنسبة لها سلطة عسكرية عندما (يقوم بمنعها من الالتحاق بالجيش قبل أن الحصول على

موافقة رسمية). وهكذا، ورغم أن علاقة الضيافة بين الفلاح والجندي حركت ثنائيات مثل الزراعة/النضال والمعيشة /الثورة والتخلف/ التحديث،/ إلا أن هذه الثنائيات تنهار عند مواجهتها للعقيدة/السياسية، لأنهما عنصران مهمان جدا في الفكر الصيني، والسلطة الأبوية باعتبارها عنصر الحماية. هذا بالإضافة إلى أن هان هان ، الشاب الوارث لكل هذا الإرث في الفيلم، يعادي هذا التوجه (وهذا ما حدث عندما اندفع اندفاعا عكسيا أثناء ضراعات الابتهال. نفس الشيء الذي فعلته كوكياو (عندما أخذت تجدف في القارب ضد تيار النهر الأصفر من أجل حريتها). وإذا عدنا ثانية للثنائي المتناقض الجندي/الفلاح، نجدهما في حالة عدم استقرار، مثل الأسطورة التي غالبا ما تتفكك عبر التاريخ- بمعنى أن الوهج الأسطوري المتوارث عن السلالات الحاكمة والنجاح الثوري للمقاتلين المدنيين ينهار أمام الوعي التاريخي لفترة ما بعد الثورة الثقافية .

هناك أربع صيغ وصفية : الأخ ، الأخت، الأب، الجندي. في حين توجد علاقة قرابة ونسب بين هؤلاء الأشخاص إلا الأخير، فإن كلا منهم لديه تعقيدات ومشاكل في الصلة الروحية بينهم. فالألفة بين كويكياو وهان هان، والمسافة التي تفصلهما عن أبيهما مبالغ فيها، بينما نجد الحب شيئًا محظورًا، والزواج شيئًا مقدسًا في الفيلم. وقد تحول الحظر بحكم القرابة لممارسة أي علاقات مشروعة بين (كويكيار وأخيها ووالدها) إلى حظر وتحريم في العلاقة العاطفية بين كويكياو والجندي، أدى بها إلى أن تدفع حياتها ثمنا لذلك،[١٥] طالما أن سياق النص تحيز للنظام الأبوي في القمع الجنسي. وعلى أي الأحوال، فإن النص لم يكن مربكاً من وجهة نظر الأنثروبولجيين . كما أشار كل من فريدرك جيمسون وبريان هندرسون، بأن التاريخية موجودة في العمل بشكل ممتزج وواضح في الإنتاج والقراء.[١٦] وبالتالي فإن هذا النص عند قرائته، فمن الأفضل أن تكون لديك خلفية تاريخية عن الحزب الشيوعي ومغازلته للفلاحين وإغرائه لهم بإعادة بناء الإنسان من خلال البناء الاشتراكي للبشرية الذي يحقق الرغبة في اكتمال الثورة الفكرية والاقتصادية، وتحرير المرأة ونجاحها (الذي أصبح موضوع الساعة) للحزب، ومناقشة القهر الذكوري لها، هذا الموضوع الذي أصبح وسيلة لكسب سمعة طيبة. وهكذا دخل وضع المرأة الصينية المعاصر مجال الحديث العام، ونطاق المناقشات عن النظام الأبوي والأنوثة الاشتراكية، بأساليب أصبحت أكثر تعقيدا مما يخرج به المرء من تحليلات ليفي ستراسيان للنظام العائلي.

والآن سوف أتناول المزيد من التفاصيل باعتبارها جدائل فيلمية، كما كشفت عنه القراءة للاستراتيجية النصية .

الجديلة الأولى: حكاية الفلاح

المشاهد الموجودة في الجديلة الأولى من الفيلم ذات طبيعة عرقية قوية : العلاقة المادية بين فلاحي قرية شأبي وأراضيهم تم تسجيلها من خلال أنشطتهم المتكررة، مثل (حرث الأرض بالمنحدرات المكشوفة، الحصول على الماء كل يوم من النهر الأصفر الذي يبعد عنهم بعشرة أميال، رعاية الماشية، الطهي، الإقامة الهادئة داخل بيوتهم، مراسم الزواج، وصلوات الابتهال لسقوط المطر)، هذه العلاقات تقابل بقدر متواضع من الاهتمام - من قبل سكان هان المدنيين وهم يتطلعون إلى نظرائهم القرويين. حيث يوصف هؤلاء الفلاحون بأنهم مثل الكلمات الاحتياطية (كان والد كويكتاو يغني أحيانا : «ماذا يمكن أن أغني عندما يكون الإنسان لا هو سعيد ولا حزين؟). هؤلاء الناس لديهم فلسفة عملية (لديهم مثل يقول : نحن أصدقاء النبيذ واللحم. قرناء الأرز والقمح» كما يبدون نزعة متوارثة لفعل الخير (فوالد كويكياو كان يغني فقط للجندي خشية من أن الأخير قد يفقد وظيفته إذا لم يجمع أكبر قدر من الأغاني الفلكلورية)، من الواضح أن التفاصيل الأنثروبولوجية قد حازت قدرا كبيرا من الاهتمام .

حتى اسم الفيلم له دلالته، ويحدد مكان الأحداث والتاريخ، حيث يعيش هؤلاء الناس في الأرض الأم والنهر. هذه البنية المتميزة هي قبل كل شيء تفصح عن تفاصيل المكان: السهول الفسيحة من التربة الطفلية ذات الملامح القديمة الأسرة الساكنة، هي الملمح الأساسي في فن الرسم الصيني وفي هذا الفيلم. التناغم من خلال منظور الارتفاع والمسافة في لوحات الرسم للحقول المتدرجة على السفوح، مع شخوص الفلاحين المصغرة التي تبدو كنقاط سوداء وهو يجاهدون السير لعبور المساحات الشاسعة الصفراء الساخنة للوصول إلى النهر أو الذهاب إلى بيوتهم.[١٧] لم يظهر في هذا الفيلم أي مزارع جماعية، ولا زراعات محصولية تعبر عن هذه العلاقة. وقد تم تكثيف المظاهر البسيطة لأسلوب الزراعة القديمة بشكل رمزي من خلال لقطات تتضمن التفاصيل المجردة لشخص واحد، وبقرة واحدة، وشجرة واحدة، من خلال إطار، يبدو فيه مشهد الأفق بصفة دائمة مسيطر فوق الأرض وبعض الغربان السوداء تطير أفقيا. كما أن النهر الأصفر تتجلى قيمته ومعناه في الفيلم بطريقة غير مباشرة فهو الذي يمدهم بالحياة، وأحيانا يدمرهم. وهناك إضافة سينمائية، فهذا المكان

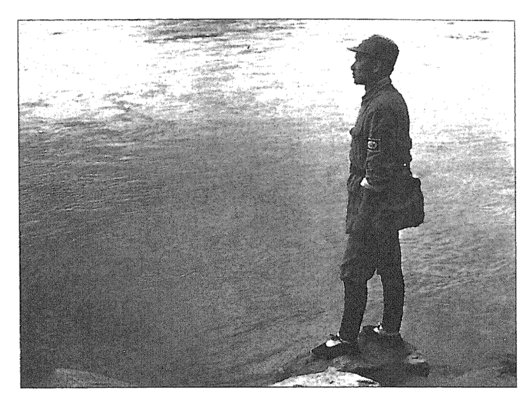
بحاجة شديدة للإصلاح، لكن في نفس الوقت يقاوم بعناد. إن حالة الناس والمكان بحاجة إلى التنوير والتحديث الذي تأخر كثيرا – لكن حالة من التواكل التام على ظواهر ميتافيزيقية، ربما تكون سيد السماوات الأعظم، أو التنين ملك البحر، هي التي يرتبط بها أهل القرية بقوة في حياتهم. إن رفض الفيلم للتحمس الثوري، له دوافعه : فأيدلوجية الحياة أقوى بكثير غريزيا، وتفوق التعاطف للمثاليات. والحزب بالنسبة لهؤلاء الفلاحين، قد يكون بمثابة إحدى حالات المطر الإلهية .

هناك جزء صوتي مرتبط بهذا التعبير الكوني ، منطوق بلهجة محلية للأغراض النقدية. وسوف نتعرض لثلاثة أصوات: الأول، تقدير الفلاحين للأرض : «هذه الأرض العزيزة الصفراء، تسمح لك بالخطو عليها بقدم تليه القدم الأخرى، وكذلك تقليبها بالمحراث. فهل يمكنك أن تقدر أنت ذلك مثلما تفعل هي ؟ ألا ينبغي إذن أن تحترمها وتقدرها؟» تركيبة كلاسيكية تولد صادقة من خلال العلاقة اليومية. ثم تأتي التركيبة الصوتية الثانية للجندي، لتتضاد مع الأولى «نحن نجمع الأغاني الفولكلورية – لننشرها –حتى يعلم العامة، مدى معاناتنا وما نضحي من أجله، ولماذا نحن الفلاحين (مؤكدا) في حاجة إلى الثورة. وهنا نجد جوكوينج يعرض قراءة منطقية للمعتقدات الريفية المتصلة بالزراعة والأرض؛ تضمنت كلماته بعض الكلمات المحلية– الأرض الجيدة لا ينتج عنها إلا الفقر، والثورة هي طريق الخلاص. لكن كلماته واعتقاده، ما هي إلا شكل من التعظيم للتحديث : فالثورة وما تتضمنه من تنوير (الزعامة الثورية) مفوضة لاستبدال المعتقدات الأسطورية بأشياء (زائفة) بواسطة الجندي الذي يقول للفلاحين «إن قائدنا يحب الأغاني الفولكلورية». إن الولاء الأعمى للأرض من قبل الفلاحين، نجد له نظيرا في حديث الجندي المتسم بالمنطق (مع قادته). إن قوى التغيير للبنية القديمة هنا، في الدوائر النسائية الإقطاعية، والاشتراكية التحررية ستظل على نفس المنوال .

وطالما أن هذا التعارض البين بين الصوت الأول والثاني يظل دون حل، فإن الحل يتفجر من خلال الانبثاق المفاجئ للصوت الثالث، الذي يتجلى في مشهد الابتهال للمطر. فنظرا للجفاف الذي حل بأرضهم شرع الفلاحون الجوعى في الابتهال بصوت جماعي: «يا أيها التنين العظيم، ملك البحر، أنقذ عشرات الألوف من البشر، بالنسيم وقطرات المطر، أنقذ عشرات الألوف من البشر». ثم بيأس مكظوم : ينحني الجوعى تجاه السماء، ثم تجاه الأرض، وأخيرا تجاه الرمز الطوطمي للتنين ملك البحر، بشكل بدائي مفعم بحب الحياة. في هذه اللحظة يظهر الجندي (عند عودته إلى

القرية) من على بعد، صممت. بلقطة عكسية ١٨٠ توضح ذلك اللقاء المفاجئ: منظر أمامي لاقتراب الجندي، يليه منظر خلفي للفلاحين الذين منعهم رفضهم الجمعي عن ماذا يعني الجندي (وتذكروا الأغنية التي تقول «الحزب الشيوعي أنقذ عشرات الآلاف من البشر») . في هذه اللحظة المختصرة، لمعاناة الناس، يثير الفيلم أسئلة لافحة عن إنجازات الثورة المتعددة التي تمت من خلال بنية عاكسة: ففشل الجندي، اتضح من خلال سلوك الفلاحين، وفشل الفلاحين تجلى في وجود الجندي.

بداية هناك، علاقتان جدليتان واضحتان في النص، كل واحدة مضادة للأخرى: بين الفلاح وغير الفلاح ، وبين الفلاح والأرض. وقد تم تتبع جذور الإقطاعية في الجديلة الأولى من الفيلم، وصولا إلى اقتصادياتها، وأسسها الثقافية، وتمت مقارنتها بشكل ملحوظ بالاشتراكية الصينية. بهذا الأسلوب، تم الإلمام بالجوانب التاريخية في هذه الجزئية الفيلمية وانعكاساتها على الإخفاق الاقتصادي والسياسي في الصين المعاصرة. وهناك علاقة أخرى بين الفراغ السينمائي وبين النظرة (البصرية) للمشاهد. فعدم وجود المنظور البصري في بعض اللقطات والمشاهد للمساحات الشاسعة، كان يؤدي أحيانا إلى أن يحملق المرء بشكل مستقيم دون وجود إطار، وهو يتتبع حدود الأرض الصفراء، والظهور العرضي والاختفاء للناس في العمق والفراغ الذي يبدو كأرضية مسطحة. الأرض تمتد بدون إطار، أفقيا ورأسيا دون أي إحساس بالسيطرة على مجال الرؤية، لكن دون أن تكون مزعجة. في هذه اللقطات والمشاهد، لا يستجاب للنظرة التي يرغب فيها المشاهد، المتوفرة في الأفلام الغربية الكلاسيكية، ذات الأسلوب المتصل، التي يمكن أن تكون في الحقيقة مثبطة[١٨]، إلا أن هذه الرغبة سرعان ما تتبدد من خلال الحركة السَلِسة للنظر (بنقل مستوى النظر كما ينبغي) إزاء تأثير ما يقدم من تعبير رمزي للمساحة بلا حدود. كما أن هناك وعيًا غير ملحوظ بالمكان (يظل مصاحبا للمشاهد كذلك، باستخدام أسلوب غير تقليدي) له علاقة جدلية بالمتعة التي تتحقق للمرء بوعي تام. وسيكون الأمر محبطا لو أن المرء كان يتطلع إلى التركيز في موضوع ما يشغله في غير المكان المناسب، لكنه سيكون مرضيا لو أن المرء ترك نفسه للإحساس اللانهائي/ وفرغ نفسه من الاهتمام برغباته. (بمعنى انتقال دون توقف للفيلم). في مثل هذا المراحل يري الإنسان صورة دون أن يكون أسيرا لها؛ بمعنى آخر، ألا تكون نتاجا للفيلم، لكن يظل متعايشا في ذلك السياق حتى لو كان بلا موضوع. بمعنى ألا تكون مقيدا بشدة إلى معانيه المباشرة.



نظرة على المنظر الطبيعي : الأرض الصفراء.

من خلال نص فيلم «الأرض الصفراء» يمكن للمرء أن يقول، هناك نوعيتان من المتعة تحققتا : حركة إرشادية تحث المؤسسات السينمائية أن تتوخى الاهتمام بأعمالها، فقد استطاعت التأملات الجمالية «التاوية» أن تخفف من تلك القبضة السينمائية من وقت لآخر. معظم اللحظات كانت تتميز بالمعنى، وغياب الصورة تم ملؤها، رغم أن بعضها كان يتجنب المعنى بإحساس منطقي. عندما اتضحت النهاية، فإن المفاهيم النظرية القاسية التي يستخدمها المرء لفك مغاليق شيء ما، تصبح واهية مراوغة .

الجديلة الثانية : حكاية الابنة

بقدر ما يميز الإحساس بالهوية الاجتماعية الإنسان في المجتمع الصيني، بقدر ما نجد الشخوص في الأفلام السينمائية الصينية لا تتمتع بكينونة مستقلة، داخل إطار بنية عائلية أو اجتماعية أو قومية. ومنذ العشرينيات أصبح رسم الشخصيات في الأفلام مرتبطا بشكل لا فكاك منه بالمؤسساتية، ولم يتوصل إلى حل خارج هذا النطاق. وبالتالي، وخلافا لأفلام هوليوود

الكلاسيكية، فالتجانس لايمكن إحياؤه من خلال التوفيق بين الرغبات الأنثوية والرغبات الذكورية، لأن أساليب المشاهد يتم بناؤها بقصد الرؤية البصرية الممتعة (الجنسية بصفة خاصة)، من خلال مفهوم الأوامر الأبوية السلطوية الغربية. ومع دمج المفاهيم الاشتراكية مع القيم الكونفوشيوسية، اتسمت نصوص أفلام ما بعد عام ١٩٤٩، بالصيغة السياسية في بنية الفيلم الفنية والبصرية، لتحقيق نزعة اللاجنس المثالية. وفي أعقاب الثورة الثقافية، تحول النقد الذي كان يعارض كبت الممارسات الطبيعية، إلى هجوم على الإخصاء (تجريد الإنسان من صفاته الحيوية) الذي كان يمارس في السنوات المبكرة وأثره على الثقافة والفكر الإنساني.[١٩]

وفيلم «الأرض الصفراء» وهو يتابع القدر المشئوم للابنة كوكياو، يبدو أنه قد دمج بين وجهة النظرة الاجتماعية المتسامية، وبين النقد الأخير لتجريد الإنسان من حقوقه السياسية. في الجديلة الثانية، نجد أن التحول الذي طرأ على أسلوب الزواج الأبوي، اختير ليكون رمزا لضحايا نظام الزواج السلطوي للنساء، وبدلا من الأكليشيهات المعتادة لقسوة الآباء، تظهر لنا صورة أصابع يد الأب الحانية. كان الاستخدام الأيقوني لاحتفالات الزواج السلطوي، في الأدب والسينما قد أصبح شائعا منذ الثلاثينيات، لكن إذا قارنا استخدامه هنا مع نصوص أخرى، فسنجده يستخدم بشكل أكثر ذكاء ومهارة، كما أنه مركب في إفصاحه عن المشاعر النسائية.[٢٠] وبناء على ذلك، يمكننا الشروع في تحديد موقفين متشابهين في النص يخدمان الغرض السابق. فقد حدث في سياق البنية السينمائية لهذين الموقفين، واستعراضه لمدى قوة النظام الأبوي، أن تتطابقا تماما، مع رأي الفيلم في الممارسات الثقافية والاجتماعية والسياسية.

المشهد الأول لتجانس البنية يتداخل مع التركيبة المكانية في موكبي الزواج، وكل منهما يتميز بمونتاج اللقطات المقربة الأمامية، للعناصر المشاركة في الموكب (عازفي الطبول، الحمير، الدوطة أو المهر، المحفة الحمراء وحملتها) لقطات أمامية سواء قليلة أو كثيرة. في كل حالة، كان ظهور اللون الأحمر المتكرر بشكل مفرط، الذي يشير إلى السعادة، والحظ والتلقائية، يحمل مفهوما ضمنيا عكسيا في السياق الدرامي، يعبر عن مثل هذه الزيجات الجائرة. والدلالة الأكثر روعة تتجلى في غياب / وحضور كويكياو باعتبارها مشاهد مشارك، فإن نظرتها تعتبر محور العجلة لذلك الأسلوب في التعبير في مشهد المزواج الأول، تؤخذ العروس من المحفة، لتركع مع العريس أمام طبق الأجداد ثم يتوجهان بعد ذلك إلى حجرة النوم. في حين أن كويكياو باعتبارها مشاهد، يشار إليها حوالي

ثلاث أو أربع مرات من خلال لقطات متفرقة، تأكيداً لنظرتها، كقراءة دالة على حركة الفيلم. وبالتالي فهي ليست منفصلة عن الفيلم بأي حال من الأحوال. وعندما نراها وهي واقفة في إطار الباب حيث توجد أيقونة كونفوشيوس مكتوبة، فإن المرء يتصور على الفور أن مصير كويكياو سينتهي إلى نفس المصير (من خلال الزواج) طبقا لأيقونة كونفوشيوس.(٢١) لقد كانت نظرتها تتوافق مع مشهد الزواج، وتوحي للمشاهدين بصورتها في الفيلم كفتاة ريفية شابة. إن البناء التضحوي (الإقطاعي السلطوي) والضحية المستهدفة (كويكياو)، التحما من خلال لقطة عكسية مثالية متحركة طبقا لنظرتها التي تدين النظام الاجتماعي والثقافي بأسلوب متميز هنا.

في مشهد الزواج الثاني، استخدمت نفس العناصر بلقطات مقربة لموكب الزفاف المتقدم (بنفس الأسلوب) وتقدم لنا مشهدا استدعائيا، ويعد بمثابة نسخة معدلة من مشهد الزواج ويذكّر المشاهدين بدور كويكياو كمشاهدٍ ضمني سابقا. العروس هي كويكياو، محبوسة خلف باب المحفة الكئيب المغطاة بقماش أحمر متألق. واللقطة المقربة الكبيرة للمحفة، توحي بوجودها داخل اللقطة (مختبئة) في العمق. وتمضي خلال تطور عملية «الإشباع» للمصير المتوقع مبكرا، المعاكس لرغبتها للتحرر. إن المحفة تحل محل نظرتها، لكنها تشير إلى غيابها /وجودها. في نفس الوقت نجد شقيقها هان هان الهادئ يأخذ مكان كويكياو كمشاهد غائب/حاضر: (من خلال نظرة إلينا غالبا) من خلف المحفة، يجسد غيابها وصمتها. وهان هان يمثل نموذج الأخ المثالي المتعاطف في هذا السياق، رغم أنه كابن وريث للنظام الإقطاعي، يعد مسئولا كذلك عن استمرارية هذه التضحية وتنفيذها. على هذا النحو، نجد أن النص ينتقل من تقرير حالة هؤلاء الناس (تخلف الفلاحين قبل التحرير) إلى تقرير السياق الثقافي (النظام الأبوي السلطوي المنغلق) لكي يجسد مأساة المرأة. بهذا المفهوم المزدوج لخصائص الذكورة والأنوثة لمعظم أفلام ما بعد عام ١٩٤٩، كانت الأفلام تعرض الزواج الأبوي، وقد أصبح هذا السياق الثقافي بمثابة تعليق ذكي، فترة (ما قبل الثورة) لتوفيق نصوص الطقوس الفولكلورية للخطب السياسية.

أما المشهد الثاني للتجانس في البناء فيظهر في أحداث الفيلم من خلال العلاقة بين ثلاثة أشخاص (الأب وعلاقته بابنته كويكياو، وبين جوكوينج الجندي وكويكياو) فيما يتعلق بموضوع المرأة (وقدر كويكياو). العلاقة الأولى علاقة سلبية في حين أن الثانية علاقة إيجابية، فعلى سبيل المثال:

الأب سلطوي، بينما الجندي تحرري ، وهذا مكثف في الحوار الذي يحاول فيه الجندي إقناع الفلاحين بأن المرأة في ظل النظام الاشتراكي من حقها أن تتعلم وتختار زوجها، وهنا يجيبه والد كويكياو: «كيف يمكن ذلك؟ فنحن الفلاحين لدينا قواعد». على أية حال، عندما يقارن المرء تغير نظام الحياة لنساء الفلاحين في القرية بحياة النساء الثوريات المتحررات، ومعرفة السبب، فسنجد أن كلا العلاقتين مركزتان على المرأة مثل الاهتمام بأعمال أخرى بالمعنى الاستهلاكي. وهذا نوع من التناظر، بغض النظر، عن تقديمه بشكل متوازن سيمترى). من ناحية أخرى، فالفيلم مباشر إزاء السلبيات التي يتضمنها النظام الأبوي العائلي، دون أن ينزلق إلى المنطق الأنثوي البسيط، (فإن والد كويكياو يتعاطف مع مأساة المرأة، من خلال الأغنية الحزينة التي يغنيها للجندي). وليس هناك شك من أن التجنيد الاشتراكي للمرأة (التي فشلت كويكياو في الالتحاق به يعتبر شيئا يدعو للأسف). لقد انهال النقد على موضوع آخر : وهو أن رفض جوكوينج لأخذ كويكياو معه بسبب قوله «نحن الضباط لدينا قواعد، فلابد من الحصول على موافقة القائد». ورغم أن ذلك لا يتسم بالجنسوة البيروقراطية، إلا أنه هنا في مكانه، ولا يشبه تماما العناصر السلطوية للبنية الاشتراكية وكذلك الإقطاعية، ويمكن اعتبارها فقط نابعة من الموقف .

وغرق كويكياو المشكوك فيه، يمكن قراءته من خلال النص، باعتباره تفاوضا لفقدان رمز المعنى: فهي يجب أن تعاقب (بالنظام الأبوي بالطبع) لأنها تخطت القواعد (لهروبها من الزواج) ولم تبالِ بقواعد الجندي (بتركها الانضمام إلى الجيش دون تصريح) وكذلك لتحديها قواعد الطبيعة (لعبورها النهر الأصفر عندما كان تيار النهر في أقوى حالات هياجه).

عندما كانت كويكيار على قيد الحياة كانت أغانيها الحزينة تملأ الشريط الصوتي بالفيلم - إضافة موسيقية متميزة لسرد حزنها وجمالها. وموتها رغم أنه مأساوي - يتواكب مع اللهو في كل المشاهد في الفيلم: راقصي الطبول، صلوات الابتهال للمطر، وكل المشاهد التي تحتفي بالقوة وجاذبية الرجل، الأمر الذي لقي معارضة كبيرة، عندما أصبح موضوع المرأة جزءا من الاتجاه السائد في العرف السياسي[٢٢] هنا يكتشف المرء(إهدار قيمة الفيلم) في الأمثلة التالية - عدم وجود رسائل تحمل معاني سياسية، (بالإضافة إلى عدم وجود أي تفريق في الجنس) لتوصيف الرجال بشكل أفضل من المنظور الأنثوي من خلال صور الفيلم للرجل والمرأة، ويمكن القول بأنه منذ إعادة ترتيب



نظرة على المنظر الطبيعي : الأرض الصفراء.

موقع الرجل والمرأة في هذا السياق السلطوي الأبوي خلال العقود الثلاثة الماضية، على أساس الخلفية الطبقية لكل فرد، ثم حسب المحاباة الأبوية للمرأة (كخطة أو توجه)، أصبح للنصوص النقدية في هذا السياق الاشتراكي نظرة خاصة لمنظور الرجل. وبهذه الطريقة، فإن هذا النص لم يستطع الهروب من كونه «أكثر ارتباطا» بالثقافة والمجتمع، رغم ذلك .

الجديلة الثالثة : حكاية جندي الجيش الثامن الحر .

منذ مؤتمر يان نان للكتاب عام ١٩٤٢، اتبعت الكتابة الأدبية نموذجا رئيسيا يتوخى الوعي الجماعي على الإبداع الفردي.(٢٣) فقد اعتبرت الواقعية الثورية، أن الأنماط الشخصية (المتطابقة) من أكثر النماذج تفاعلا مع الجماهير خلال الحركات السياسية أو الاقتصادية. وأصبحت الكتابات الأدبية والمعالجات السينمائية عن الاشتراكية، يملي عليها مراعاة بنية ثنائية: البطولة/البرجوازية، أعضاء الحزب، الموالون/ الأعداء، الفلاحون/والملاك، إلخ. ظل الحال كذلك حتى عام ١٩٧٨، حتى انحرف هذا «الأدب الموجه» عن المزاج المقدس لأعضاء الحزب والكوادر السياسية. إلا أن هذا لم يمنع وجود بعض الكتابات التي وجدت ضمانا في تقديم أشياء معينة-مثل «فيلم أسطورة

جبل تيانيون»، وكذلك أعمال معدة عن الأدب الموجه، كانت أكثر جسارة في تساؤلاتها عن الاضطهاد السياسي للنخبة المفكرة خلال العقود المروعة، التي كانت السبب الأكيد في معاناة الناس بسبب نفوذ عصابة الأربعة. ورغم وجود انقسام بصفة أساسية بين الكوادر الجيدة/الكوادر السيئة) إلا إنه نتج عنه نقصان في التناقضات. في الوقت الذي ظل النموذج الأساسي سليما، مع انقسام النفوذ والجدال المباشر عن قدسيته.(٢٤)

إن شخصية جندي الجيش الثامن الحر وعضو الحزب في فيلم الأرض الصفراء، لم تكتب دون وعي فني، ولا مهارة. فقد تم إكسابه بشكل متعاقب بعض الملامح الإنسانية خلال الإعداد إلى الحد الذي يبدو متوافقا في موقفه في الفيلم. إلا أن صحة رأي المنظور الثوري وأثره على الفلاحين لم تلق أي نوع من القبول- ويمكن القول، بأن الجديلة الثالثة في الفيلم جعلت الجدائل الثلاثة الأخرى اكثر حركة وفعالية. حتى عندما تتماشى وجهة نظر الجندي مندوب الحزب مع النوايا العامة لهم، يكون هناك مستوى آخر من الفعالية يجعل الأمر مقبولا ظاهريا. ويمكن القول بأن المشاهد بما تعود عليه قد يحدث له نوع من الإثارة، من خلال الحوار والتصرفات، إلا أن شخصية جوكوينج لم تحقق الصورة المناسبة للرجل العسكري الثورة .

وحكاية الجندي وما فيها من مهام تعد بناء متميزا، باعتبارها شيئا مختلفا تماما وكنوع من المجاز، وهي تمثل هنا حالة ساخرة في الفيلم. فشخوص الفلاحين القديمة بما لديهم من ثقافة بديلة، ليسوا من نوعية الجندي جوكوينج باعتباره، من خارجهم، أما هم - فقد حدث لهم تحول من جراء نظرة الجندي المرتبكة، التي تمارس بشكل متوالٍ أهميتها النقدية. الجديلة الثالثة هي التي تبدأ في تطوير الضفيرة الكلية ضمن الأربعة جدائل، ومسئولة عن الوصول إلى قمة الأحداث: فالابنة لم تذعن لرغبة والدها، ويتخلى الابن عن احتفال صلوات الابتهال للمطر. إلا أن هذا التغيير تم بالفعل دون علم جوكوينج : فهو يجهل مأزق كويكياو (باستثناء ما يعرفه عن قدر المرأة بصفة عامة) وكذلك مشكلة الفلاحين الحياتية (باستثناء ما يعرفه بشكل عام عن فقرهم). وسياسة الحزب التوددية مع الفلاحين المستخدمة هنا، هي كناية عن الشجب الرومانسي (نتيجة للنقص المعرفي) بين جوكوينج وكويكياو واتضحت بقوة في المشهد الأخير لصلوات ابتهال المطر، التي تستدعي دوائر «الجوع» الذي يمثل أهمية للفلاحين (وهذا شيء لم تعرفه النخبة) بالنسبة لحياتهم وحياة أرضهم وعلاقات

الزواج. ومرة ثانية يعود التوتر بين التاريخ والأيديولوجية ليكثف حوالي ثلاثة أو أربعة عقود للقومية التاريخية الاشتراكية للاستفادة القليلة من الأيديولوجية القومية للوجود عبر خمسة آلاف سنة. وقد عززت حفاوة استقبال الفلاحين وكرم ضيافتهم للجندي جوكوينج، وثقة كوكياو المثالية في الحزب، عززت بشكل أكيد الجو الساحر للفيلم فالاختلاف هنا ليس مجرد انقسام بسيط، وغالبا ما يحدث في مناطق غير متوقعة. إذن لا أحد يستطيع أن يتمادى أكثر من ذلك: اختفاء كويكيار في النهر الأصفر، الفلاحون يموتون من الجفاف، تمثال التنين ملك البحر يسيطر على المشهد، الذي غادره المتضرعون الذين يبغون إنقاذ حياتهم، الوضع هنا أصبح تاريخيا : فحاملو الثقافة ونظرية المعرفة (سواء في الحزب أو الناس) وصولا إلى رأسمالية السوق الاقتصادي عام ١٩٨٠، تحرك أسطورة الحياة. ورغم كونها تاريخية أيضا: فإن الآلهة والملوك والقادة، يفكر فيهم الناس بعد وقوع الكوارث، رغم أنهم السبب في هذه الكوارث.



الأرض الصفراء : الجندي الثوري مع العائلة الريفية



الأرض الصفراء :هان هان والجندي. الصمت ووجه مشدوه

الجديلة الرابعة : حكاية هان هان

فتى هادئ ذو وجه يحمل تعبيرا مشدوها. أنه هان هان الذي كان يتحرك في المشاهد بطريقة غير ملفتة للنظر وكأنه شخص غريب. وقد يفكر المرء مليا في وضع عنوان بريختي لهذه الشخصية الهامشية لكنها ذات حضور واعٍ. فهو شخصية لم يرد وجودها في ظل السياق الثقافي ولا في النص كذلك، لأنه على درجة كبيرة جدا من الاختلاف ولا يقارن (بمعنى هان = علامة ×)، ووجوده في الفيلم يتوقف على الجدائل الثلاثة الأخرى في الفيلم. (٢٥)

وهو كابن لفلاح، فسوف يرث الأرض، والسلطوية الإقطاعية . وبالنسبة لكونه شقيق كويكياو، فهو بالنسبة لها الصدر الحنون لحبها الأنثوي المكبوت، وفشلها. وكصديق صغير لـ جوكوينج فهو بالنسبة له أول شخص تعلم منه الأغاني والروح الثورية. بمعنى آخر، فإن هان هان، لا هو غير مرتبط ولا ثابت بين جيله. فهو على عكس الآخرين ذوي المكانة الملحوظة من المغنين. (سواء مغني الأغاني الحزبية أو الأغاني الثورية)، فهو أكثر غموضا بأغانية القصيرة الدامعة (التي تثير نكاتا غير

مهذبة عن التنين ملك البحر، وابن العدالة) قبل أن يمده الجندي بالأغاني الثورية، التي غناها ذات مرة. في المشهد الذي شارك فيه بحماس بالابتهال الجماعي للمتضرعين، ترك هان هان المجموعة واتجه صوب الجندي عندما رآه، لأنه يشكل له إمكانية التغيير، بنوع من اتخاد قرار فردي .

إن هان هان ليس بالشخصية الأدبية التي تفرض الوصف أو التحديد. وفي الحقيقة، وتحت ضغط المتطلبات السياسية، فإن حركته في النص تنحو باتجاه مسار «التحرر»، على الرغم من عدم وجود النية لإكمالها. ودورة هان هان (باعتباره ×) عبر الجدائل الأخرى كانت بارزة، ونتاج نسيج نصي واع. عندما يتشظى معنى العرف في ذلك المجتمع ويستفهم عنه من خلال النص، فإن مهمة هان هان (كشخصية نصية) تكون بمثابة الرغبة للمعنى. ويمكن المجازفة بالقول بأن هان هان يفسر هذا المعنى - نوع من التبصر التاريخي والثقافي في جدال مع التغيير، رسم مثل لحظة طفولية قبل أن تحدد ملامحها، وقبل أن يثبت معناها في المستوى السياسي والمؤسسات الريفية. لذا فإن الصمت والوجه المشدوه، حتى يتكلم، فلابد أن يكون التعبير بالوجه، لكي يعبر عما يريد، ويضفي الصفة السياسية لما يريد قوله.

يالها من ضفيرة ؟ وكأنما امتزج الإنسان بالثقافة الموجودة في المجتمع دون أن يتطاوس كأنه إله. منذ القرن التاسع عشر، فإن الأحداث الكبيرة في الصين (الحروب ، النكبات القومية، الثورات، إلخ) أدت إلى انبثاق أربعة متطلبات ملحة للوعي القومي - الإقطاع، الوجود الحياتي، الاشتراكية والتحديث-وأخذت المناقشات حول هذه الأمور تتحقق من خلال الأدب والسياق الثقافي. في عام ١٩٨٤، عندما بدأت الصين المعاصرة صراعها مع قوى الشر التابعة للثورة الثقافية وبدأت تتجه بسرعة مرة أخرى إلى السوق الاقتصادية الرأسمالية، برزت المناقشات والجدال حول الأمور الأربعة مرة أخرى من خلال صيغ متسائلة في المقالات الجارية : هل العقلية الريفية تمنع الصين من أن تكون دولة حديثة ؟ هل العلاقات الإقطاعية تصر على مواصلة عنادها بالرغم من الإغراء الفردي الملتزم؟ هل حركة الاقتصاد الراديكالي المحدود (مثلما حدث في القفزة الكبرى للأمام) ستؤدي إلى تحقيق مجال أكبر من الإخفاق ؟ هل قيادة الحزب الشيوعي مازال لديها الكفاءة للتغيير في الثمانينيات؟ هل ستظهر ثورة ثقافية ثانية قريبا؟. لقد أصبحت التكنولوجيا وإدارة الاعمال شيئا عالميا، وإجابة هذه الأسئلة، لكن يكون لها مجال في نطاق معزول. لذا لم تتوان الصين بالمشاركة في السوق

الاقتصادية العالمية، «بسياق أيدلوجي» يتسم بأنه صيني بحت (بدأ ذلك خلال الثورة الثقافية). وهذا التغيير والتحديث بالسياق الجديد، يشير حتما إلى طليعية فيلم الأرض الصفراء، الذي وجه نقده فقط على النظام السلطوي والأيدلوجية الإقطاعية لهذه الثقافة. وبداهة، فإن قوة النقد الحديث الذي وجهه الفيلم للثقافة الصينية والتاريخ، نبع من نصه البديل، الذي يتسم بنقد لا يفرض اقتراحات بديلة على الرأسمالية الديمقراطية؛ ومن ثم فقد كانت هذه البذرة هي التي جذبت انتباه النخبة العالمية.

إن قراء النص وما يحتويه، تجربة تحليلية بارعة. وبالنسبة للأرض الصفراء، فإن مثل هذه القراءة تمكن المرء من ربط استراتيجية الفيلم بخصائص السياق السياسي والثقافي، في نفس الوقت تكشف بعضا من علاقات النص. وعلى أية حال، ما تزال هناك حاجة لرصد اختلاف الأرض الصفراء عن أفلام التسلية الأخرى الصينية التي أنتجت في نفس الفترة. فعلى سبيل المثال نجد فيلم «حياة ووتيانمنج» ١٩٨٤، يتناول التفاوت بين حياة النخبة وحياة القرويين، وكونها انقساما هاما في بنية الهوية الثقافية، ويحرض بجرأة الدوافع الفردية ضد الدوافع الجماعية. ومرة ثانية مثل هذا الفيلم لم يكن يتواجد في الصين إلا في الثمانينيات. رغم أنه يمكن القول بأن توالي القيود والكبح ليست متوقفة تماما في كل عملياتها. وبالنسبة لذلك، فإن فيلم الأرض الصفراء، يواجه وجودا معينا «الجدل سلبي» يسير عكس الاتجاه المتصل بالأنشطة التحديثية، ولا يتصل بالقراءة التاريخية. وهناك أيضا، الفلسفة التاوية البسيطة التي لا تفوض النص بعدم تأكيد الكلام والنظرات: «فكان السكون هو الصوت المدوي، وعدم التشكيل هو الصورة الكبرى.(٢٦) هناك العديد من هذه الشواهد في الفيلم : فعندما يغيب الصوت البشري، ولا أحد ينظر، فإن التاريخ والثقافة يستحضران في لحظات القوة هذه (غير الموجودة) في النص. بهذه الرؤية الفلسفية، ربما، يمكننا أن نتأمل قوة قرائننا للنص.

ملاحظات

١- للتعرف على مزيد من التفصيلات عن الصراعات والتعارضات، التي تداخلت في التركيبة السياسية والاقتصادية للاشتراكية الصينية، انظر بل برجر، تقلبات الماركسية الصينية، ١٩٧٨-١٩٨٤، مقالات في نظرية المعرفة، والأيديولوجية والسياسية الاقتصادية (نيويورك : إم.إي.شارب ١٩٨٥) .

٢- في عام ١٩٨٥، حاز فيلم «الأرض الصفراء» على خمس جوائز في عدة مهرجات -الصين، هاواي، نانت، اسبانيا، لو كارنو. وكان للفيلم تأثير على صناع السينما والنقاد في الصين وهونج كونج، وقد وثق هذا في حديث عن الفيلم (كتاب، شين كايان، بكين نشر السينما الصينية، ١٩٨٦). للتعرف على المناقشات الإنجليزية، انظر مناقشة توني ريان عن اختلافات «الجيل الخامس» عن المخرجين السابقين، وكذلك مقالة عن فيلم «الأرض الصفراء» في النشرة الشهرية للسينما، أكتوبر ١٩٨٦.

٣- عدد من الأكليشيهات الدرامية والسياسية في النص الأصلي، «أصداء الغراب الأسحم». تم إسقاطها في الأعداد الذي قام به شين كايجي في السيناريو الذي يحمل عنوان، «صمت في السهل المنبسط»، لكن جو الأحداث وتنوعها في القصة الأساسية، دعت إلى تسمية الفيلم «الأرض الصفراء».

٤- طبقا لما ذكره المخرج شين كايجي، فإن والد كويكياو في الفيلم نسخة مطابقة لفلاح قابله أثناء تجواله في مقاطعة شاتري، وكذلك المغني الفرد الذي ظهر في أول مشهد زواج كان مجندا محليا. إلا أن وجهة النظر الرسمية ترى أن الفيلم قد أظهر الفلاحين بشكل يتسم بالتحقير والازدراء العرقي. ومن الممكن أن يدرك الإنسان حقيقة هذا الوصف، لأن الاشتراكية الصينية كانت تقدم دائما صورة متطورة ومحببة للفلاحين. لقاء صحفي في بكين، ١٩٨٥.

٥- زنتيانيو، أغنية فولكلورية في شمال مقاطعة شاتري، تتضمن استعارات غنية تعبر تعبيرا مباشرا عن أحاسيس المغنين.

٦- أول فيلم أنجزته المجموعة التي تخرجت من أكاديمية السينما في بكين عام ١٩٨٢ هو فيلم «واحد وثمانية» ١٩٨٤، إخراج هانج جونزاو. وقد كان لمساهمة المصور زانج ييمو، أثر كبيرٌ بالفعل لتميز الجماليات في الفيلم. وقد تغيرت نهاية الفيلم من قبل الرقابة، ومازال ممنوعا . وقد كانت هناك مشاكل عديدة مع الرقابة، لكنه لاقى حظا أفضل مع مكتب السينما بسبب غموضه.

٧- من أشهر أفلام زي جين فيلم «رداء السيدات الأحمر: ١٩٦١، الذي قامت فيه فتاة من العبيد بمقاومة جندي بشكل إيجابي، وحولت نفسها إلى جندي شجاع أحمر، وفيلم «أسطورة جبل تيانيون»، ١٩٨١. ويحكي عن امرأتين وقعتا في حب مفكر يميني مضطهد. وقد استطاع زي جين التعامل مع الموضوعات

الميلودرامية بنجاح كبير بأسلوب كلاسيكي، مما جعل معظم أفلامه تحقق نجاحا في إدرار دموع المشاهدين .

٨- كل ذلك مستمد من مجموعة مقالات هونج كونج في شين كايان، صفحات ٣٠١-٣١٥ .

٩- طبقا لـ توني راينز، فإن نجاح فيلم الأض الصفراء في المهرجانات العالمية كان له أثر على الاتهامات الرسمية. بتأثيره السيئ على الطموحات المحلية «للتنافس مع أيديولوجية البرجوازيين في المهرجانات الأجنبية». من ناحية أخرى، فإن سمعة الفيلم الدولية، قد أسكتت صناع السينما والرسميين .

١٠- في الأصل عن لاوزي، هذا المفهوم «التاوي» في الفيلم تم الحوار فيه خلال مناقشات صغيرة حول الجماليات المحلية للمنافسة مع الأيدلوجية البرجوازية في المهرجانات السينمائية الأجنبية. ومن ناحية أخرى فقد كان لسمعة الفيلم الدولية كبير الأثر في إسكات صناع السينما والمسئولين .

١١- بعض المبادئ عن تصوير الحيز المكاني الصيني، أخذها الغرب للتعرف على كنهها. فأوبرا بكين التي قدمها مسرح برشتاين مثلا، وما فيها من كلاسيكية تتسق مع نسق ثقافي، قد تتوافق مع رؤى طليعية في عمل آخر. وهنا أود أن أشير بسرعة بالرجوع إلى مناقشة إدوارد سعيد، (عن نظرية الترحال، في العالم، النص والنقد) إلى أن الضمير النقدي، هو الموضوع الأساسي في فن الرسم الصيني التقليدي، مثل النظرية المستعارة ذاتها، ليست متحررة من الحدود المؤسسية للسياق المحلي. من ناحية أخرى، فإن جماليات الطبيعة في فيلم الأرض الصفراء، يمكن للمشاهد الغربي أن يمسك بها لجمالياتها وبراءتها التي تعود إلى ركن في العالم ما قبل العصر الصناعي.

١٢- النقاد الماركسيون الجدد للثقافة الجمعية، غالبا ما يركزون على نظام العلاقات الذي ظهر خلال الرأسمالية البرجوازية. بصفة عامة، أقيمت دعاية صاخبة لكي تكون عضوا في نظام العلاقات الاشتراكي الذي يعد تبسيطا فجا للتأملات العقلية المعقدة. وبالتطورات في العمليات الاقتصادية السياسية. بالنسبة للصين فقد تطلب الاسم مزيدا من التعقيدات الخاصة بوجهة النظر الثقافية الاشتراكية، للتعرف على الماركسية الصينية في السياق، تأليف بل برجر، يمكن قرائتها في كتاب فيكتور، القوانين التجارية وتنظيمات الأعمال(١٩٤٩-١٩٨٣) لندن ماكملان ١٩٨٣ للتعرف على النفعية الفردية على سبيل المثال، فقد أصبحت فعالة في السياق الحديث للاقتصاد الصيني .

١٣- للتعرف على المزيد من النقاش على نسيج الكونفوشيوسية، والاشتراكية والنظام السلطوي الأبوي في الصين المعاصرة، انظر كتاب ريتشارد مادسن، الأخلاقيات والقوة في القرية الصينية (بيركلي، طباعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٤) وكتاب جوديث ستاسي، السلطة الأبوية والثورة الاشتراكية في الصين (بيركلي طباعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٣).

١٤- ارجع إلى مناقشات إدوارد سعيد عن «التوجه إلى النصوص في النقد بين الثقافة والنظام الذي دعا إليه

كل من ديريدا وفاوكولت» كتاب «العالم، والنص، والنقد» المرجع المشار إليه صفحات ١٢٨-٢٢٥.

١٥- كم كبير من العروض للشخصيات الثورية لا تحمل مشاهد جنسية ، كانت تنتج في فترة النماذج المسرحية الثورية، في الفترة من ١٩٧٠-١٩٧٣. في فترة ما بعد الثورة الثقافية، كان مناخ تقديم القداسة منتشرا ويعد نوعا من التسامي «السلوك الإنساني السليم» في الدوائر الأدبية والسينمائية .

١٦- كل من بريان وهندرسون باحثان أميريكيان (بيل نيكول وكتابه) (أفلام وأساليب، مجلد رقم ٢، صفحة ٤٢٩). وفريدرك جيمسون وكتابه (عدم الوعي السياسي)، أثاكا، طباعة جامعة كورنويل ١٩٨١، وعن القراءة التاريخية، الذي جاء ذكرها في هذا المقال. كما أنني أتوجه بالشكر إلى نيك براون بأوكلا، الذي قدمني إليهم، وزودني بنصائح قيمة، كذلك أتوجه بالشكر إلى ديفيد جيمس بكلية «أو سيدنتال» لتعليقاته الفعالة .

١٧- عبارة «الصينيون الغربيون» استعملت مؤخرا في الصين للأفلام التي تستغل الشمال الغربي للصين لتصوير الأفلام. (وعلى سبيل المثال فيلم على أرض الصيد إخراج زوانج زوانج، ١٩٨٤).

١٨- في حين أتفق مع نقد «هيث» لتصنيف «أودارت دايان» عن «عدم التواصل» في المعالجات السينمائية بوصفها «محدودة»، فأنا مازلت أشير هنا، من أجل الاقتناع، إلى المثال المتميز للقطة العكسية المرتدة باعتبارها اقترابًا مترددًا لتحديد المكان .

١٩- كتاب «لورا ملفي» (المتعة البصرية والأفلام السينمائية) لم يشر بهذا الخصوص للسينما الصينية، خاصة الأفلام التي أنتجت خلال الثورة الثقافية، التي منعت المشاهد المثيرة للجنس في تصويرها للمرأة .

٢٠- من الممكن أن يكتشف المرء في كتابات «تيرسا دلايورتس» عن الرغبة في فيلم (أليس لا ترغب) (بلومنجتون: نشر جامعة أبديناا، ١٩٨٤، صفحات ١٣٩-١٤٤، أن هناك بعض الشواهد في بطلة فيلم الأرض الصفراء. فقد كانت تتحرك بشكل أسطوري في الفيلم في حين أصبح الرجال اليوتوبيا الخاصة بها؛ مشهد الزواج ومشهد عبور النهر، مثالين قابلين للنقاش.

٢١- الشخصيات الأربعة الموجودة في اللقطة هي «سان كون سي دي» ويعنون «الطاعات الثلاث والفضائل الأربعة». والطاعات الثلاث بالنسبة للمرأة الصينية تتمثل في: طاعتها لوالدها في البيت، ولزوجها بعد الزواج، ولابنها بعد ترملها.

٢٢- «ين» أي الأنثى، و«يانج» أي «الذكر»، وهما شخصيتان كونيتان يتضمان معنى رمزيا في النظام الاقتصادي الحالي بالنسبة للرجل والمرأة .

٢٣- محاضرة عن الفن والأدب، ألقاها ماو زيدونج في مؤتمر يانان للأدب والفن (دار نشر اللغات الأجنبية، بكين ١٩٧٧).

٢٤- استشهاد من محاضرة ماو في مؤتمر يانان. عن مستوى الإبداع الفني والأدبي في الصين التي تبدو في العمل من خلال سياسة التطبيق الأدبي.

٢٥- اسم هان هان في الصينية يعني الإنسان البسيط، ولديه قصور في النطق السليم .

٢٦- من كتاب داود جنج. للتعرف على الترجمة الإنجليزية الجيدة، انظر أرثر والى وكتابه الأسلوب وقوته: دراسة عن تاوتي شنج ومكانتها في الفكر الصيني. (نيويورك، دار نشر جورف ١٩٨٥٨) ص ١٩٣ (الموسيقى العظيمة تتسم بالنوتة البسيطة ، التكوين العظيم يكون بلا شكل).

قائمة الأفلام

- الأرض الصفراء. سيناريو زهانج زيليانج إخراج : شين كيج (ستوديو جوانجزي، ١٩٨٤).

يوجين وانج

الذرة السكرية الحمراء

المزج بين الذاكرة والرغبة

قد تكون مشاهدة فيلم «الذرة السكرية الحمراء» تجربة مثيرة للصدمة بالنسبة لبعض الصينيين. فهو يتسم بالخشونة والصراحة والجهامة بشكل ملفت للنظر، وبلا تحفظ من ناحية الشكل والأخلاقيات بالنسبة للذوق الصيني، فالفيلم إهانة مثيرة للاشمئزاز لعديد من القيم الثقافية الصينية العالقة بأذهان الناس والمتفق عليها؛ وكذلك بالنسبة للتعاليم الأخلاقية الكونفوشوسية عميقة الجذور، التي تتمثل في الرصانة واللياقة؛ وأيضا للتعاليم الفنية الراسخة التي تتبنى سياسة القمع والكتمان؛ والمذاق الجمالي الذي يعطي الأولوية للرقة والنقاء. ولم يحدث من قبل أبدا، أن استسلمت السينما الصينية على هذا النحو الذي لايرقى إلى مرتبة الشك، إلى احتضان هذا السلوك الحياتي المتدني، ناهيك عن المشاهد البهيمية الوحشية الداعرة.

ومن ثم كان هذا الاستقبال المثير للجدل لفيلم «الذرة السكرية الحمراء»، الأمر الذي وصل إلى حد أن يكون ظاهرة. لقد تجاوز الفيلم حدوده ، في حين أن الفيلم كان أصلا يعتبر متواضعا من حيث الشكل والجماليات، ولكن الذي حدث أنه أخذ مأخذ الجد، شأنه شأن أي فيلم آخر يوجه رسائل ثقافية بعينها في سياق الأيديولوجية الاشتراكية. لقد أجبر الفيلم على التسامي فوق نفسه والوصول إلىمستوى الظاهرة القومية الوطنية. وتوقف الأمر عند هذا الحد. لكن كيف تسنى لهذا الفيلم أن يسبب هذه الصدمة وهذا الانزعاج لجمهور العامة الذي لا يتمتع بذوق رفيع؟ كيف تأتي للعديد من الناس اكتشاف أنه من الصعب قبول هذا الفيلم، وابتلاعه وهضمه؟. وبقياس النقد السلبي لما يعرضه الفيلم، فلن ندرك بشكل أفضل القوة الحقيقية للفيلم فحسب، بل سنكتشف كيف تتوارى الأيديولوجية الرجعية، خلف شعار ترى فيه نفسها أقوم أخلاقا من الآخرين، وتكبت الرغبة في نفس الوقت الذي تسعى فيه الرغبة لتحقيق ذاتها.

الفيلم مأخوذ عن قصة قصيرة تحمل نفس العنوان لـ «مويان» والتي بدورها أثارت جدلا أيضا. صوت الراوي يحكي أسطورة أجداده. الأحداث تقع في شمال الصين، يبدأ الراوي أثناء الإعداد لزواج فتاة شابة «خيور» «جدتي» من رئيس عمال بمصنع للخمور مصاب بالجزام يكبرها بثلاثين عاما، مقابل بغل. يبدأ موكب الزفاف برقصة تقاذف المحفة، حيث يرغب حاملو المحفة في المرح مع

العروس المسكينة، ولكن نحيبها يسكتهم. يعترض طريق الموكب قاطع طريق مقنع في محاولة فاشلة تنتهي بمقتله على أيدي حاملي المحفة بقيادة «جدي» باعتبار ما سيكون. ويتم التلميح بأن ليلة الزفاف لن تتحقق بالمعاشرة الزوجية، حيث قامت العروس بالدفاع عن نفسها بمقص. وقضت الثلاثة أيام التالية بمنزل والديها طبقا لعادة محلية. في رحلة عودتها إلى بيت زوجها، اختطفت على يد «جدي» وحملها بقوة إلى داخل حقل الذرة، حيث أذعنت له بسعادة ومارسا الحب. عند عودتها إلى مصنع الخمور تستقبل بخبر مقتل صاحب المصنع في ظروف غامضة. بعد أن أفاقت من الصدمة أقنعت العمال بالبقاء في المصنع ومساعدتها في إدارته. يعود الراوي «الجد» في حالة سكر بين ويطالب بـ «خيور» وتكون مكافأته علقة ساخنة جزاءً لسكره البين، ويتم إلقاؤه في أحد أحواض التخمير حيث بقي ثلاثة أيام يئن. أثناء ذلك يقوم قاطع طريق محلي بخطف «خيور» ويطالب بفدية قدرها ٣٠٠ قطعة من الفضة. يفيق «جدي» ويذهب للانتقام لهذا الاختطاف الشائن، لكنه يلحق بنفسه الخزي. بينما يعمل المصنع بكامل طاقته. يعاود «الجد» الظهور ويتحدى الجميع بالتبول في حوض التخمير ويستعرض قوته المسيطرة. ويطالب بـ «خيور» وتمضي تسع سنوات. ويأتي اليابانيون ويجمعون الأهالي لتبوير حقل الذرة، وحضور تعذيب قاطع طريق مناهض لليابانيين، وكذلك العامل «لوهان»، الذي كان يعمل في مصنع «خيور». بعد هذا الحادث تقرر المجموعة الغاضبة بالمصنع الانتقام لـ «لوهان» بمهاجمة شاحنة يابانية، كلفتهم حياتهم فيما عدا «الجد» الراوي والأب. يظهر الأخير على الشاشة كطفل صغير، يغني لأمه المتوفاة وينتهي الفيلم.

الذين يحطون من قدر فيلم «الذرة الحمراء» في الصين، يرفضونه لأنهم يعتبرونه مجرداً من الفكر، واندفاعاً فجًّا لإظهار القبح وردة للهمجية وعدم التمدين ومثيراً للاشمئزاز لخوضه في المغزى الأخلاقي، ومشاهده الداعرة(١).

ولكونه فيلما صينيا يعرض في منتهى الصراحة موضوعات مثل الرغبة والجنس والخطيئة، فهذا في حد ذاته يعد خطيئة، حتى في عصر التحول الراديكالي للقيم. فالفيلم يتخطى العديد من الحدود والتعاليم الأخلاقية والسينمائية، في السياق الصيني حيث يرتبط الاثنان بعلاقة تقليدية حميمة. والتهم الموجهة للفيلم تنحصر في عرضه لأسلوب حياة جلف همجي وبشكل مباشر في تحد للنقاء والروحانية والكياسة وكل القيم الصينية التقليدية. والمدهش في الأمر أن هذا التناقض في التلقي هو ما أثار وفجر غضبا شديدا، يتضمن في ثناياه تفرقة جنسية : وهي محاباة للأنوثة أكثر من

الذكورة. فالصفات السيئة في الفيلم كلها تقريبا ذكورية، في حين يرى النقاد أن الصفات التي يفتقدها الفيلم هي التحفظ الأنثوي والانطواء الذاتي والرقة والدماثة .. إلخ. هذا النقد، يتنكر للأولوية التي منحت للأنوثة، هذه الأولوية الكامنة في البنية العميقة للأيديولوجية، التي تبدو متناقضة مع ذاتها. فالنظام الإقطاعي الذي يشكل السلطة الهرمية للبناء الفوقي الأيديولوجي للصين، وضع المرأة وفقا للاعتقاد المتوارث من جيل إلى جيل - في أدنى طبقة، كيف، إذن انعكس الأمر بالنسبة لوضع المرأة في المرتبة الأدنى؟ وبفحص هذا التناقض الظاهري سنجد أن عامل الذكورة في فيلم «الذرة السكرية الحمراء» يجابه الحدود الأيديولوجية ويتحداها ويتخطاها.

في البحث عن الإنسان : الأساليب السياسية وجماليات الذكورة

يعد «النوع» عقدة نفسية كامنة في النسيج الشامل الناتج عن القاعدة الفكرية التاريخية. ففي الإطار الغيبي للصين القديمة، هناك كائنان غيبيان أساسيان هما «ين Yin» و «يانج Yang» اللذان يقومان بالخلق وتحديد النوع والأبدية، وتمام الوجود الكوني أو جوهر الوجود. وقد أشار إليها دونج زنجشو في كتابه «يي زوان» تحت اسم «تايجي» أو «يوان».

واشترط أن يكونا متساويين ومتوازيين، إزاء أية أفكار غير محددة وليس لها دلالات واضحة في النظام البدهي للفكر الصيني، هذا الانقسام غير متبلور ومتعدد المعاني إلى الحد المطلق اللانهائي، يكمن في علاقات جدلية متغيرة تتبدى في هيئة مجالات مختلفة. ولذلك فليس هناك رغبة من الجميع لوضع معادلين محددين باللغة الإنجليزية لهاتين الكلمتين في أي نص. ولا بأس هنا من بعض التبسيط من أجل التوضيح. من الدلالات العامة المرتبطة بكلمة «يانج Yang»، النور، الدفء، الصيف، ضوء النهار، الذكورة، الصعود والحركة: بينما الصفات المتعلقة بكلمة «ينYin» عكس صفات «يانج» مثل الظلام، البرد، الشتاء، الليل، الأنوثة، الهبوط، السكون.(٢) يانج والقوة يصبحان الذكر، و «ين» والرقة تصبح الأنثى(٣) في النص التفسيري لـ دونج زونجشو الذي يعد أكثر فهما بعد كتابة «يي زوان» نجد أن «ين» و «يانج» يتناوبان الظهور، أي أن وجود أحدهما يعني غياب الآخر، كما يحدث في تغير الفصول واختلاف درجات الحرارة. زيادة على ذلك، فإن الانقسام يدخل في منظور أخلاقي، كما يشرحه دونج زونجشو : «اليانج» حميد بينما الـ «ين» خبيث، «اليانج» يعني الميلاد بينما الـ «ين» يعني الموت. لذا فإن «يانج» متواجد وجلي بينما «ين» غائبة وهامشية دائما(٤). انطلاقا من هذا النص المحدد وحده، سيكون من الصعب جدا التأكيد على وجود نية متعمدة

لكراهية النساء. لكن باعتبار أن دونج واحد من أهم شارحي الأخلاق الكونفوشيوسية وناشريها، وعلى ضوء مقولة كونفوشيوس «الذكر نبيل، والدناءة أنثى»، فمن السهل أن نرى أن بناء الجملة المحدد، يسمح بمعادلة هذا المعنى[٥].

من المعروف عن دونج إنكاره لتعددية الفكر في التعاليم الأخلاقية الكونفوشيوسية، التي رحبت بها للسلطات الرسمية وطوعتها وشكلتها سياسيا، لتكون ركيزة قانونية للفكر الإقطاعي منذ ذلك الوقت. ومقولة «الذكر نبيل، والدناءة أنثى» لم تصبح موقفا أخلاقيا إقطاعيا فقط، بل تم ترحيلها إلى البنية الاجتماعية الإقطاعية. إن الانقسام والتوتر بين الذكورة والأنوثة، لم يكن مجرد تفرقة نوعية فقط، بل تعداه للتفرقة الطبقية أيضا. بل إن النظام الإقطاعي الحاكم تمسك بهذه التفرقة في بناء ذاته، على أساس أن الحاكم يكون بمثابة الذكر المسيطر، والمحكوم بمثابة الأنثى الخانعة.

إضافة إلى ذلك، فرغم تنوع التيارات التحتية الأخرى التي قد توفر بدائل للمبادئ الأخلاقية الكونفوشيوسية المسيطرة، مثل التاوية والبوذية، إلا أن هناك شيئا واحدًا تجمع عليه العقلية الصينية: الإيمان بالسكينة الداخلية، والاستسلام كوسيلة إيجابية للتوافق مع الواقع الخارجي. وقد تم التعبير عن ذلك بإيجابية وبطرق مختلفة، وسعدت السلطات الحاكمة بذلك واستغلته لتعزيز هيكلها القائم. وبما أن السكينة والسلام تتمتعان بلمسات أنثوية، فإن الأنوثة ذاتها أصبحت حالة منشودة. فبدلا من المعاناة من القلق المدمر، فإن إشكالية الحرمان موجودة بشكل عكسي في سياق الثقافة الصينية. فالرجل هنا هو الذي يعاني، ولنفرض من أي مشكلة، فسوف تكون عقدة الأنوثة هي أكثر الأشكال ملائمة للعقل الباطن في تركيبة النفس الصينية. فكل تلك الشخصيات التاريخية التي تم غربلتها عبر الأيديولوجيات، والتي وصلت إلى حد الأسطورة، أصبحت نماذج أصيلة يعتد بها في عالم الذكورة، وتبدو وكأنها ولدت بنقائص مدمرة، عادة ما ترتبط بالمتعصبين والمتبجحين. وبالرغم من أنهم قد يكونون إنسانيين أصلا إلا أنهم دائما ما يكونوا عرضة للسخرية مثل شخصية «لي كوي» و «لوزيشن» في رواية «حافة الماء».[٦] من المعروف أن الصراعات بين الأسر الحاكمة من أجل العرش كانت تنتهي دائما بظهور محاربين منتفخة أوداجهم بزهو ذكوري منخدعين تحت تأثير ظاهرة عسكرية أنثوية. (وهذه الأنثوية تكسبهم بالكاد صفة أبطال حرب).

إن «الجمال الصافي وعبير الزهور» صيغة بلاغية شعرية كلاسيكية كان الشعراء القدماء يستخدمونها عادة، وخاصة الذكور لتجسد شوقهم للنقاء الروحي والولاء.

فكرت كيف أن الأشجار والزهور تذبل وتتلاشى

فخشيت أن يذبل معها جمالي الرائع أيضا.

أجمعي زهرة شبابك وتخلصي من غير الطاهر... !

كل وصيفاتك شعرن بالغيرة من جمالي الرقيق

ثرثرن بحقد وقلن، إني عشت عابثا.(٧)

وهذا لا يعني أن العقدة الأنثوية تحرر المرأة من دنو منزلتها ورفع لعنة «الحرمان» عنها حتى ولو ارتفعت مكانتها. والذي يحدث أن الرجال سلبوا المرأة مكانتها اللائقة بها واستبعدوها جانبا وهمشوها، وحصروها ونفوها في مملكة خيالية، لتصبح مجرد أيقونة أو شيئا غائبا. والشيء المثير للاهتمام أن الشعر الصيني يصر على أن يصور الشاعر الرجل المرأة في شعره كامرأة عاشقة تتوق إلى وصول حبيبها الذي تأخر عن موعده وتنتظر عودته من رحلة طويلة. في قصيدة «أنشودة يان» التي يقال إنها أول قصيدة كاملة لشكل السبعة أحرف في سطر واحد، حيث يقوم شاعر الإمبراطور «تشاوبي» يتقمص شخصية امرأة مهملة تعاني وحدتها في غرفة

«رياح الخريف تعصف في حزن، ويزداد الجو برودة.

النباتات تذبل، والأوراق تتساقط والندى يتحول إلى صقيع

يطير السنونو إلى موطنه، والإوز تجاه الجنوب

أفكر في تجوالك البعيد، ويملأني الحب.

أتشتاق للعودة إلى بيتك القديم

إذن لماذا تبقى في أماكن بعيدة؟

زوجتك البائسة قابعة في الغرفة المهجورة

والتعاسة لن تُنسيني حبيبي

غافلة عن الدموع التي تبلل ردائي

أعزف ألحانا على إيقاع شينج شانج

الأغاني قصيرة، والأنفاس، واهنة - لاشيء يدوم(٨)..

إن مزاولة هذا العمل التآمري بالكتابة على هذا النحو هو تطبيق للقيمة الأخلاقية الباقية التي تقول «تجاهل المرأة، فضيلة»، لأن الرجل لا يسمح للمرأة بالكثير من الكلام، إذ يحتل مكانها ليتكلم نيابة عنها، ويستخدم تعبيراتها اللغوية ويسلبها عالمها الشعوري، ويحرمها من حقها في الكلام. وطبقا لما يقوله «باريتس»، «إن إنكار حق الكلام هو حرمان تام من الوجود، حيث إن الكلام إثبات للوجود»(٩). الذات الأنثوية أمر غير وارد، فالمرأة ليس أمامها سبيل لكي تتلفظ بكلمة «أنا» والأسوأ من ذلك أنها تعيش مهملة كأنها في سجن: فمن غير المسموح لها استخدام لفظ «أنت»، حتى لو كانت مدونة في إحدى القصائد لأن هذه المنطقة منطقة ذكورية، حتى لو جاءت على لسان أنثى في النص.

يعتبر «لين يوتانج» الأنوثة صيغة وصفية مبالغ فيها تجمع مجموعة من الخصائص غير المترابطة للشعب الصيني، تشمل الأولوية المعطاة للبديهية وطريقة التفكير الفطرية، والميل للاستقرار وعدم الاعتداء.(١٠) وقد يكون ذلك إيجابيا من الناحية المزاجية، لكن فقدان الذكورة يخلق بالضرورة فراغا في الكيان الثقافي، حتى من منظور الجدل القديم المتعلق بـ «ين» و «يانج» لأن التوازن بين الاثنين مطلب أساسي لكمال النظام الكوني. إن «رجل آسيا المريض» وهي اللعنة التي طاردت الصين أثناء فترة الاحتلال الجزئي، شخصت أن حالة الكيان الثقافي المريض في أسوأ حالاتها. فالوهن الروحي، والضعف الأخلاقي، والمعاناة الصامتة، والاستسلام المستحوذ، كلها تؤكد على فقدان لروح الذكورة.

هذا الحرمان ظهر في فيلم «البراعم المكسورة» «لجريفث» وهو فيلم روائي إنتاج هوليوود عن صيني مخنث وامرأة «متصينة» إذا جاز التعبير وهي معادلة رسمتها ضمنيا الأيديولوجية الاستعمارية الغربية الذي استمدت منه هوليوود رؤيتها السينمائية. تشينج شاب مثالي صيني جاء إلى لندن على أمل أن يعلم «الرجل الغربي الأبيض» السكينة الداخلية والسلام بتعاليم يوذا(١١) والقيم التي يجسدها تشينج تتمثل في ذلك التصنيف الصيني الكلاسيكي للذكورة والأنوثة. «يانج» و «ين». وفيلم البراعم المكسورة ينتقد بوضوح أسلوب يانج (الذكورة) التعسفي السادي، ويتعاطف مع ين (الأنوثة) المقهورة الجانب، المتمثلة جسديا في لوسي (شخصية ليليان جيش)

ومجازا في شخصية تشينج المخنث. كلاهما غير ناضج وضحية لسيطرة وقوة الذكورة. فـ «باروز» المقاتل، الذي يمثل النموذج الذكوري، قوي، مقاتل، مسيطر، خطر، وطويل: أما الفتاة والمخنث فهما ضعيفان منهزمان. وبدلا من مواجهة المقاتل بقوة ذكورية مماثلة، نراه ضعيفا مثل الفتاة. وهكذا يصبح تشينج ولوسي وجهين لعملة واحدة. ومن هنا يصبح غير ملائم ليكون حبيبها المرجو وكأنه قد تم خصيه. ومن خلال وضعه في الجانب الأنثوي، يناقش الفيلم الاختلاف النوعي للجنس، وهو استعارة مجازية عن الخلاف الطبقي والعنصري.

إن إلحاق الصبغة الأنثوية على الرجال، كشكل من اللاوعي الجماعي الثقافي، يتضح في النماذج التقليدية في الفنون الصينية. فتبادل الهوية الجنسية شيء مسموح به في فن المسرح. ففي أوبرا بكين يلعب الرجال أدوار النساء بكل دقة وبراعة. وفي أوبرا شاوزينج، هناك صورة مختلفة شائعة بين أهل مقطاعات شنغهاي وزيجيانج، وجياجنسو، وهي أن النساء يقمن بتمثيل شخصيات الرجال، للضرورة الملحة، ذلك أن الموضوع الغالب في أوبرا شاوزينج هو قصة حب بين امرأة شابة ورجل رقيق، يجيد قول الشعر أو الرسم. هذه الرقة في الشعور والتعامل واللطف، تتوفر أكثر في النساء وهن وحدهن يستطعن القيام بهذه الأدوار. ومن خلال تشخيص النساء لأدوار الرجال يتخلق نوع من الوهم المسرحي يحل محل وهم الحقيقة، بأن الرجل الأمثل المرغوب فيه للقيام بهذه الأدوار الرومانسية يجب أن يتصف بصفات أنثوية. هذه الأطوار الثقافية أفرزت ذوقا جماليا في الذوق الصيني تجاه النماذج الذكورية الأنثوية على المسرح، وبالتالي على الشاشة.

في بداية الثمانينيات أدى تأمل الماضي والتاريخ الحضاري، وبنية العقلية الصينية، إلى تغير جذري في الذوق. فقد تنبه المثقفون إلى المضامين الأيديولوجية للأنوثة، بينما انبهر أغلب المشاهدين العاديين بنموذج «الرجل القوي» في الأفلام اليابانية والأجنبية. فجأة ظهر إدراك مفرط لذلك «النقص» الجوهري. وأصبح هناك توق ذكوري وصل إلى أوجه في مسرحية بعنوان «البحث عن رجل» وهكذا فقد النجم الرقيق الذي كان محبوبا من الجميع، اهتمام الجماهير، وأصبح مكروها.

قبل فيلم «الذرة السكرية الحمراء» كان «مصنع الأحلام الصيني» قد نجح بالفعل في خلق أيقونات ذكورية جديدة لتشبع هذا الميل الجديد للذكورة. كانت النماذج عنيفة وجارحة. ورغم الإثارة السينمائية الصريحة لهذا الموضوع إلا أنها لم تفلح في إشباع هذا النقص الذي يزداد، نتيجة

لعدم البراعة في التناول، وللتقليد المباشر للنماذج القوية اليابانية أو الغربية، التي لم تتوافق مع الأوساط الصينية، وبالتالي كانت غير مقنعة.

إن فيلم «الذرة السكرية الحمراء» درة سينمائية، يطرح تصورا قويا للذكورة الصينية كوسيلة نقدية ثقافية. فالفيلم يخلق عالما ذكوريا بدلا من عالم الفروسية وعدم إدراك الذات. إنه بالتأكيد عالم ذكوري (رغم ما أثاره من مشاكل، كما سنعرف) بانتقالاته العاصفة وبأقل ظهور أنثوي (هناك شخصية نسائية واحدة قليلة الخبرة). إن الترويع والتدمير المحتمل، والإحساس بالصلة الثقافية في عملية خلق الذكورية المشتقة من الأصول البعيدة عبر سلالة النماذج الذكورية البدائية الأسطورية، مع تواتر تاريخي غير مرغوب فيه، يطارد حضورها/غيابها في السياق التاريخي. ولذا فإن التلفيق الخجول قبل ظهور فيلم «الذرة السكرية الحمراء» للأيقونات الذكورية المثالية، وافتقاره للمصداقية لم يشكل أي تهديد. ذلك أن إدراك الجمهور للتقليد الغربي وللصورة الخيالية التي عكست وجودهم على الشاشة الصينية لاضرر منه. فالتوابع السياسية المباشرة أو المضامين الثقافية التي تتضمنها هذه الأفلام أصبحت هامشية وغير فعالة. لكن عندما تبلورت رؤية سينمائية ذكورية خشنة غير متكلفة شعر الجمهور بالخوف. فقد كانت مشاهدة الأفلام اليابانية التي ترسم صورة الرجل القوي، توفر للجمهور الصيني متعة جمالية عن بعد. فقد تم تصويرها على الشاشة من عالم ثقافي غير وثيق الصلة بهم. أما فيلم «الذرة السكرية الحمراء» فقد جعلهم مشاركين معه. فخوفهم من فيلم يتعرض للذكورة القومية سبب لهم الشعور بعدم الراحة، وإن لم يكن خوفا، من عودة كل الخارجين عن القانون والمنفيين : إن الذكورة في فيلم «الذرة السكرية الحمراء» يردد بإلحاح ذكر الخارجين عن القانون والسكارى والثوار الذين تم تهميشهم تاريخيا واستبعادهم من الوثائق التاريخية الرسمية، وعاشوا فقط في القصص الشعبي والمغامرات والأساطير والروايات الخيالية. وقد يتم الإعجاب بهذه الشخصيات لجمال تصويرها عن بعد ومن عصر آخر، دون أن تكون هناك حاجة للتأمل الأخلاقي، رغم أن البعد الأخلاقي أعلى صوتا وممتزج بها.

إن فيلم «الذرة السكرية الحمراء» عودة للقهر الجماعي واستدعاءً للاوعي الحضاري وتذكر للمنسي وطرق للذكريات المكتومة. إلا أن الفيلم أخفق في عرضه لإحدى الروايات التاريخية عن طيب خاطر: وهي رواية معروفة «حد الماء» من القرن السادس عشر، تتناول الخارجين على القانون مستمدة من حدث تاريخي حقيقي عن ثورة أحد الفلاحين أثناء حكم أسرة سونج الشمالية. هذا

العالم الخيالي تقطنه مجموعة من المقاتلين الخارجين على القانون ، ذوي مزاج خاص عددهم مائة وثمانية، معظمهم من الرجال يشكلون طيفا من الذكورة، تحده الأنوثة من ناحية (مثل يان كنج المتألق). ومن الناحية الأخرى مجموعة من أمثال (لوي كوي ولو زيشن وآخرين). هذا الطيف تصنيف أخلاقي أيضا، فالمجموعة التي تقطن الجانب الأكثر أنثوية موهبون ومهرة، أما الخليط الذي يتمركز حول الطرف الأكثر ذكورة، فيشترك في نقيضه واحدة، تتمثل في الجلافة والكلام والتصرف بوقاحة، والاندفاع الأحمق، مثل تعرية البطون وحلق الرؤوس والتبجح. يسرفون في الشراب ويصبحون أكثر جرأة عندما يصلون إلى حد الثمالة. وهذه هي المسألة التي أثارها فيلم «الذرة السكرية الحمراء»، الخاصة بالوعي واللاوعي. فالجد في الفيلم هو امتداد لهذا النموذج الذكوري الخارج على القانون. مفرط في الشراب يخطف امرأة، لا يهاب أي شيء، ويقوم بأشياء مشينة من وقت لآخر، مثل التبول في حوض تخمير النبيذ.

إن إشكالية الشراب، وتكرار مضامينها خلال الروايات التاريخية، كانت تتبوأ مكان الصدارة في الفيلم. فالمشهد الرئيسي في الفيلم يتضمن حقل الذرة الموحش الذي يبعث على الرهبة، وهو في نفس الوقت المادة الخام المستخدمة في صناعة الخمر. والشراب بإسراف يعد في ذاكرة الصين التاريخية، انتهاكا للياقة، وتحديا للعرف وسبيلا للقوة الوهمية تجاه الاحتمالات الفائقة القدرة والنشوة الشعرية، أو وسيلة لتحقيق الاستقلالية. ويتحمل كذلك عبء الإدانة الأخلاقية للانحطاط الروحي والتساهل والفساد الأخلاقي والتنصل من المسئولية الاجتماعية. إن أبرز الأعمال البطولية الذكورية في رواية «حافة الماء» تكون تالية للشراب. فالمقولة الشهيرة عن «ووسونج» الذي قتل نمرا بمفرده تؤكد تأثير الخمر المحلي عليه. وانتصار «لوزيشن» على «زن جوانزي» وهو جزار شرس لعدم احترامه للمقدسات داخل معبد بوذي، يبرز الآثار الجانبية للشراب.

من الطريف أن نلاحظ كيف أن النصوص الصينية في الماضي والحاضر، تقرر أن الشراب وسيلة للحصول على الذكورة. وهذا ينم عن تفكير خادع: حيث يفترض مقدماً أن حالة الذهن الواعية لا تنم عن الذكورة. وكأن الشجاعة والتحدي مستحيلان في حالة الوعي. وعلى ذلك فالذكورة حالة من خداع النفس. وفيلم «الذرة السكرية الحمراء» ينتقد هذا السلوك الطفيلي التقليدي.

وخمر الذرة السكرية الحمراء الذي تطلق عليه خيور اسم «شيبالي هونج» هو المكون اللوني الرمزي الرئيسي للفيلم. ويتم دفع الفيلم بشكل طقسي، بقوة الخمر باعتباره قوة مركزية فعالة.

وشرب الخمر الأحمر يستقي معناه من شبكة من الدوافع الحمراء: الخمر الأحمر ، رداء الزواج الأحمر وزخارفه، الدم، الشمس .. إلخ. كل هذه العناصر تتضافر لبث الحياة في عالم مفعم بالحيوية والخصوبة الجسدية، وشكل سينمائي مترابط يتسم بقوة الحياة، وتواجد رمزي وكأنه أيقونات، للإبداع، والدمار، والموت والبعث. داخل هذا الإطار يتداخل الاحتفال الطقسي بالخمر الأحمر، ويتجاوز بشكل جوهري الانفصام الأخلاقي التقليدي للتحدي والغواية المرتبطين بالشراب المفرط. وبأسلوب ما يحاول الفيلم التوفيق بين القيم الغربية مثل الاحتفال النيتشي بالروح الديونوزية، حيث شهدت الصين في الثمانينيات إحياء للموجة النيتشية.

كما أن الأغنية المصاحبة لتقديم القربان لإله الخمر، تقلل من هذا المعنى وتعود بنا إلى الصدى التاريخي المألوف الذي يبرر الانغماس في شرب الخمر ويسببه كمظهر للذكورة: كوسيلة لعودة المرء لطبيعته وتحدي السلطة. (أشربوا خمرنا ، وسيقوي كل من الـ «يانج» و الـ «ين»؛ وسوف يجرؤ المرء على الخوض في ممر الموت الأسود..... ، ولن يسجد أحد حتى عند رؤية الإمبراطور) وهذا يعد ترديدا للدافع التاريخي للشراب، كوسيلة لتحدي السلطات، كما حدث للرجل الذي أحدث شغبا في المعبد البوذي في رواية «حد الماء» وتصدي له لوزيشن.

إن معادلة الشراب في الفيلم بالذكورة تشير إلى تصنيف أيدلوجي : فالذكورة تعني الانتهاك، الذي يعتبر أن الأنوثة هي الاحتشام واللياقة في الوعي السياسي الصيني. والذكورة كما يطلق عليها باختين «الكرنفال» وهو مظهر «حسي»، «تمرد الحياة على نفسها»، «إيقاف بنية السلطة الأبوية» وكل أنواع الرعب، والتوقير، والتقوى وكل ما يتصل بها من قواعد؛ إن «التدنيس» والسلوكيات التي تجري في الكرنفالات وتنم عن عدم احترام المقدسات، نظام كامل من الحط من القدر والنزول به إلى الحضيض، فواحش،كرنفالية مرتبطة بقوة التوالد للأرض والجسد. تحول وتبدل في «نسبية المرح في كل من البنية والنظام» والتتويج والخلع، والميلاد والموت، البركة واللعنة، المدح والذم، المقدمة والمؤخرة، الغباء والحكمة، الإنكار والإقرار(١٢)

إن فيلم الذرة السكرية الحمراء كرنفال سينمائي يماثل معظم ما جاء في سيناريو باختين. وكما يقول باختين عن الكرنفال إنه «شيء مطلق تماما». إن الافتتاحية المثيرة للشفقة للزواج التعس للبطلة من مجذوم، تتحول مباشرة إلى رقصة صاخبة لتقاذف محفة العروس. والطقس المقدس لتقديم القرابين لإله الخمر يتحول إلى مشهد كوميدي عن «الجد» المتطفل الذي يتَبول في حوض



حاملو المحفة: فيلم الذرة السكرية الحمراء

تخمير النبيذ. ولحظة الذروة للموت المأساوي للبطلة يصحبه لحن الزفاف الاحتفالي. وهناك لحظة كرنفالية أكثر تدعيما في مشهد ساحة مصنع الخمور، فبعد أن أفاقت البطلة من صدمة موت زوجها الغامض تحث العمال على البقاء بالمصنع. وعندما تنازلت عن لقب مدير المصنع، فإنها هنا قامت بإبطال الهرمية الاجتماعية. لكن في اللحظة التي كانت تصدر فيها الأوامر وتتوج؛ في الوقت نفسه تم فيه «خلع» الزوج المدير الميت وأوامره السلطوية الأبوية. وبناء على اقتراحها الجامح، الذي تعدى جميع التحفظات، يقوم عمال المصنع برش الخمر بمرح على الأرض «ثلاث مرات» ثم يشعلون فيه النار لتطهير المصنع من اللعنة. تبع ذلك على الفور الاقتحام الثمل من قبل «الجد» وروايته الداعرة عن عملية الاغتصاب التي تمت في حقل الذرة، فيعطل القرار الأمومي للرئيسة. وبالتالي فإذا كان خلع خيور الزوجة قد تم بسهولة فإنه يماثل تمام تنصيبها العرضي منذ لحظات. إزاء هذا التناوب السريع للتنصيب والخلع يكمن «جوهر الحس الكرنفالي للعالم وهو التبدل والتغير المثير للرثاء» كما يقرره باختين : التتويج والخلع طقس مزدوج يعبر عن الحتمية، وفي ذات الوقت عن القوى الإبداعية

للتغيير والتجديد. والنسبية المرحة في كل من البنية والنظام، لكل النظام، لكل السلطة والوضع الهرمي. التتويج يتضمن فكرة الخلع المتأصلة فيه : متكافئ الضدين منذ البداية والذي يتوج هو النقيض للملك الحقيقي، سواء أكان عبدا أو مهرجا....(١٣).

ما أن يتم خلع الجد: بناء على أمر خيور، فإن المتوج الجديد «يتم السخرية منه وضربه» طبقا لسيناريو باختين(١٤) وبينما يطلق صيحة مرح وألم (وهذه إيماءة كرنفالية) يلقي به في حوض تخمير النبيذ. هذا البطل الذي تصرف من قبل بشجاعة إزاء المختطف، وأصبح فيما بعد خاطفا «نقله كرنفالية أخرى» عن (التتويج والخلع) وأتم ما فشل فيه المختطف الأول، من خطف الزوجة واغتصابها ـ فهاهو الآن يتمرغ في التراب ووجهه ملطخ بالطين... وقبل ذلك كان يرتدي قناعا من القماش ليختطف المرأة. الفيلم يقدم لنا منطق الزواج غير المتكافئ ومدى دناءة التدنيس(١٥) للبطل من أجل تجديده. ليس هناك شيء مطلق في الفيلم، سواء الإنكار أو الإقرار، طبقا لحتمية الكرنفال.

إن خلع «الجد» رئيس المصنع المستقبلي، يستبدل بالظهور المفاجئ لسليل رجل العصابات الخطر. وينتج عن ذلك «مزيج غريب ومثير لما يمكن أن يبدو متغاير الخواص تماما»، وعناصر غير متكاملة(١٦)، تجمع معا عناصر قصة جنسية. إن المونتاچ السريع لرئيس العصابة وهو ينزل من السطح ليفاجئ خيور يولد نوعا من الإثارة. لكن سرعان ما يتم نفي ذلك بشكل مؤقت، بالمقابلة بين قصة العصابة وقصة كوميدية: في الوسط نرى الثمل، وهو يئن ويتأوه بشكل واع وساخر، وفي الخلفية على أعلى التلال المحيطة نرى صفا من رجال العصابة يطوقون مصنع الخمور، ويصف باختين ذلك كما يلي:

إن أسلوب الكرنفالات ساعد بشكل دائم على تحطيم كل الحواجز بين الأنواع، بين نظم الفكر المنغلقة، وبين الأساليب المختلفة ... إلخ. لقد دمر كل محاولة من جانب الأنواع والأساليب لعزل نفسها أو تجاهل بعضها البعض : لقد قرب البعيد ووحد ما كان مشتتاً(١٧). الشكل الكوميدي هنا يقوض التهديد الذي يفرضه رجال العصابة، ووجود رجل العصابات ينفي العنصر الكوميدي. ومن خلال التفاعل الجدلي الذي يفرضه التقلب الكرنفالي والتغير السريع، ينبثق الدافع الأساسي للتحدي والانتهاك الذي يكمن في رؤية الفيلم الذكورية.

إن التطرق لموضوع الذكورة في السياق الصيني يعد ترجمة لما تسميه ماري آن دوران «المعالجة

الطبية» باعتباره مواجهة للمرض. فيلم «الذرة السكرية الحمراء» ترديد لأفكار معينة في «البحث الأدبي عن الجذور» انتشر في الصين في أوائل ومنتصف الثمانينيات. يمكن تخيل ذلك بمكان ما بعيد وخيالي منذ أمد سحيق، يسوده وجود إنساني بسيط ومتواضع. ومن بين اهتمامات هذا النوع الأدبي الجديد، الاحتفاء الشعري بالقدرة الذكورية. وكان د.هـ - لورانس مصدرا عظيما للإلهام. إن مفهوم القوة الذكورية لا يرتبط كثيرا بالفحولة الجسدية، لكنها تفترض جدليا القدرة لمقاومة تقدم السن والعجز والمرض، مثلما هو الحال مع رئيس حفاري الآبار في رواية جيابينجاو المسماة «كلب السماء» الذي اضطر إلى هدم جدار على رأسه لكي يهب زوجته لتلميذه الذي يعتبره بمثابة ابنه. (١٨) القدرة الذكورية هنا تصبح شكلا من أشكال إدراك الذات، أو الاستقلال الروحي للقوة المبدعة. وكعنصر مضاد «للمرض» تصبح الذكورة نظرة أيديولوجية فاحصة للنفسية الحضارية السابقة التي ابتليت بالمرض الأخلاقي والروحي.

لقد أرسى فيلم «الذرة السكرية الحمراء» مفهومه بناء على أن الذكورة بمثابة علاج المرض. فالبناء الدرامي يتعامل مع البطلة على أنها ضحية للرأس الكبير «لي» الذي لا يتباهى إلا بثروته، ويقدم مهرا متمثلا في بغل كبير للاستحواذ على فتاة شابة جميلة. وهو محظوظ، وفي نفس الوقت غير محظوظ، لأنه مصاب بالجذام. تظهر صورته على الشاشة بمظهر سقيم. نحيل ومسن وساهم الوجه، وكل ما يفعله تدخين غليون مائي (دلالة ثقافية على الإدمان). وحفل الزفاف لا يوحي بتمام اكتماله. فبدلا من الاقتراب من عروسه برغبة عارمة، نرى العريس غير المناسب على بعد ياردات غارقا في سحابة من دخان غليونه. فيشعر المرء بوجود عجز يفهم ضمنيا. ونعلم فيما بعد من خلال الراوي أن الفتاة حافظت على عذريتها بمقص، مما يؤكد جبن الرجل، الذي استخف به من خلال أغنية حاملي المحفة حين كانوا يتراقصون بالعروس.

هذا المفهوم العلاجي يؤدي إلى مستويات أكثر عمقا. فالذكورية تمثل نقدا لبعض النواقص الأساسية في الجسد الثقافي. فعدم الحساسية بالمعاناة في السيناريو الغربي للاختلاف الجنسي، غالبا ما يصنف بأنه إيماءة ادعاء تجاه الذكورة. في التعاليم والمبادئ التاريخية والحضارية الصينية يعد عدم الإحساس بمعاناة الآخرين سواء بالسلبية أو بعدم الاهتمام أو بالهروب سلوكا «غير رجولي» في الروايات الكلاسيكية عن الخارجين عن القانون أو أساطير الفنون العسكرية، لا يتورع «الرجال

الحقيقيون» عن إشهار سكين لمجرد مشاهدة ظلم يجري على الطريق، لكن يبدو أن هذه الروح الذكورية قد اختفت وبقيت فقط في مملكة الخيال، وفي القصص المثالية، على حين في الفترة التاريخية الحديثة للاستعمار الجزئي ، ظهر «مرض قومي» بعدم الإحساس واللامبالاة، وذلك يشير إلى جبن وضعف داخلي.

تخلص فيلم «الذرة السكرية الحمراء» من ذلك، إلا أن هذا التخلص جاء من خلال مشهد ميلودرامي عنيف، يطرح فيه وجهة نظر المشاهد النقدية مسبقا، مفترضا حجة الذكورية، ويخلق في نفس الوقت نقدا ذاتيا.

ضابط ياباني يأمر جزارا بسلخ اثنين من أبطال المقاومة ضد اليابانيين، ويتصادف أن يكون أحدهما رئيس رابطة الجزارين. وكونه ينفذ ذلك أم لا، يصبح في حد ذاته مشهدا سينمائيا يتميز بالإثارة من خلال تأخير الحدث وإطالته ويقوم الجزار بقتل رئيس الرابطة، ليريحه من الألم، ومات على الفور.

وتستأنف الإثارة عندما يأمر الضابط صبي الجزار، بإنهاء ما لم يتم تنفيذه. وينتهي المشهد التعذيبي بلقطة مطولة للصبي وهو يقترب من لوهان المعلق الذي كان رئيسا للعمال بمصنع الخمور، تليها لقطات لرد فعل الحاضرين القلقين، ثم لقطة سريعة للصبي وهو يقطع جفون لوهان

ربما يكون القصد من هذا المشهد أن يكون مشهدا «رواقيا*»، لاختبار مدى قدرة الاحتمال البشري، لتحقيق الذكورة الحتمية كضرورة دارونية وكاستراتيجية بقاء نهائية، وأيضا لدعم التوجه الذكوري في الصورة السينمائية. إن التحويل السادي للشيء المجرد إلى محسوس، ولقسوة الواقع قد يحطم أية أوهام لوجود مثالية أنثوية، تتسم بالقبول الحسي، والسلبية الإيجابية، والرقة والتألف. هذا المشهد وإن كان يبدو ميلودراميا، إلا أن له أرضية ثقافية: فتحت السطح الثقافي للرقة الأنثوية والتواضع، يكمن الجانب الشيطاني المظلم للممارسات السادية، مثل السلخ والكي، والتقطيع وإحراق البشر أحياء وهو من أكثر الأمور قسوة على وجه الأرض - وكان يعتبر كابوسا. إلا أن قيمة

*المذهب الرواقي. مذهب فلسفي أنشأه زينون حوالي عام ٣٠٠٠ ق.م ويقرر فيه أن الرجل الحكيم يجب أن يتحرر من الانفعال، ولا يتأثر بالفرح أو الترح، ويخضع من غير تذمر لحكم الضرورة (المترجم).

الصدمة الإيجابية للمشهد، تكمن في قدرته على زعزعة وهم المتفرجين عن المدينة الفاضلة للأنثوية الهادئة، وتخرجهم من حالة عدم الإحساس، على المستوى الشخصي والجمعي، لكل أنواع الرعب الاجتماعي. إن ذلك السبات الاجتماعي المتأصل كما يصفه «لوزون» وهو من أهم نقاد القرن العشرين بلا جدال، هو أحد «الأمراض الخبيثة» للنفس الثقافية الصينية.

ويجدر بنا أن نلقي بعض الضوء على «لوزون» ، فهو جدير بذلك، ليس فقط لكونه مرجعا للسلوك الحضاري تجاه حقيقة العنف وللإطار الثقافي، لكن لأن أعماله شديدة الأهمية. فعدد من أعماله الروائية الحاسمة تتضمن إشكالية المشاهدة. إن نقطة تحول مستقبل «لوزون» من طبيب إلى كاتب كان نتيجة لتجربة شخصية لمشاهدة الأفلام. في أحد المشاهد كان الضباط اليابانيون يذبحون صينيا متهما بالتجسس لحساب الروس. شاهد المتفرجون ومعظمهم من الصينيين المشهد، وكأنهم مخدرون وبلا اهتمام بالغ. فخرج لوزون وهو شديد الغضب ومتألم جدا، بسبب هذا الفيلم التسجيلي، الذي لم يبارح خياله الأدبي وظل محفورا في ذاكرته.[١٩] فصمم على علاج هذه الأمة من مرضها الثقافي بواسطة قلمه الذي يشبه مشرط الجراح. من أكثر شخصيات لوزون الروائية شهرة شخصية آه-كيو. الذي أصبح في التصنيف الحضاري نموذجا وتجسيدا لكل التصرفات الغبية ولفقدان الحس. عندما يساق آه كيو للإعدام العلني، نتعرف على أكثر المشاهد سخرية في السينما الصينية، فأخر انطباع مرئي لـ آه كيو مشهد الجماهير المحتشدة على جانبي الشارع لحضور مشهد الإعدام. عيونهم وكأنها اندمجت في شخص واحد بدأ يغرس أسنانه في روحه، وآخر ما سمعه هو هتاف الحشد «برافو!» الذي بدى له كأنه ذئاب تعوي.[٢٠]في إحدى قصصه القصيرة بعنوان «في الطب» يراقب المتفرجون مشهد قطع رأس أحد الثوار، وأعناقهم مشرئبة كأنهم سرب بط، أمسكت به يد خفية من رقابه ورفعته إلى أعلى.[٢١] إن ما يتأسى له لوزون ليس فقط ذلك الفتور اللاإنساني اللامتواجد في هذه المناسبات ولا البرود الأناني غير المتعاطف، إنما تلك الآلية المأساوية التي تضم كل المشاهدين فاقدي الإحساس: وقد تكون الضحية من خلال متعتهم البصرية، مرآة حقيقية، أو نظرة للأمام لمصائرهم المستقبلية.

ما نستخلصه من هذه الروايات، وجود انقسام في الحس الأخلاقي العام، ومتعة بصرية خاصة تكمن في قلب المشاهدة العلنية، كنوع من الممارسة الحضارية المحزنة يحركها الخيال المريض. ولو

اعتبرنا ذلك معطيات حضارية وتاريخية، فسوف نبدأ في الشعور بنقد ضمني للعقلية الصينية المعاصرة من خلال المعالجة السينمائية لـ «زانج ييمو» لمشهد السلخ في فيلم «الذرة السكرية الحمراء». فالمشهد يكاد يشبه المشهد الياباني لسلخ الصيني في ذاكرة «لوزون» إلا أنه يوجد فارق جوهري : فليس المشاهدون المتبلدة حواسهم، هم الذين فجروا الغضب عند لوزون، صحيح أن الغضب باد عليهم لكنهم يكبتون غضبهم الصامت العاجز حتى لا يتفجر، حتى نهاية الفيلم. وبالنسبة لهذا المشهد فإن الأمر لا يتوقف على استعراض جمهور المشاهدين فقط، فهناك الأبطال المعارضون يقفون وسطهم ويظهرون من خلال لقطات من حين لآخر تمثل رد الفعل. وينحصر الاهتمام السينمائي هنا في نقل المشهد لنا نحن المتفرجين خارج عالم السينما.

وقد صرح زانج بأنه كان مهتما بمحاولة اختيار أسلوب وسطي يجمع ما بين الفن السينمائي والنجاح التجاري.[٢٢] فهو لايريد أن يفقد المشاهدين، لذا كانت الدوافع التي تقف وراء الفيلم ليست مقصورة على الرؤية التاريخية والثقافية والجمالية، بل على الرغبة في تحفيز عنصر المشاهدة عند المتفرجين. هذا الهدف المزدوج لم يكن ليتحقق إلا من خلال الضرب على أعماق اللاوعي لدى المشاهدين. إن اهتمام زانج الشديد بالتوضيح المطول لعملية السلخ سينمائيا كموقف درامي متميز، تنم عن إدراكه للاهتمام الخاص للمتفرج بالعنف. فإذا كان العنف حافزا عالميا وأزليا يتغذى على خيال المشاهدين، فإن زانج بيمو يشارك جزئيا في هذه الرغبة السادية، ويتعامل مع العنف بأسلوب سياسي وتاريخي، حتى لا يعتبر مجرد إثارة مرئية من جانب الجمهور الصيني، الذي مازال يحمل في ذاكرته الصدمة الجماعية للحرب العالمية الثانية. وقد يتمادى في إظهار العنف ليقتلع من الجمهور الجبن وعدم الإحساس وهذا يفترض الوجود المستمر لفقدان الحس المتفشي والفتور، الذي هجاه لوزون منذ نصف قرن. وبالتالي فإن زانج يساير رغبة المشاهدين الخاصة ويتحداها. ومن جهة أخرى فهناك خطر دائم بأن يتجاهل الجمهور المغزى السياسي والعرقي والتاريخي، من أجل متعة سادية بديلة. وحتى لو ظل الأثر الاقتلاعي موجودا، فإن الإيضاح السينمائي قد يتعاون مع المتعة البصرية السرية للجمهور. وبهذه الطريقة قد يشجع الفيلم فقدان الإحساس في نفس الوقت الذي يهاجمه. وطالما أن فقدان الحس، لديه القدرة الكامنة ليصل إلى حد التعادل مع السلبية مثلما حدث مع الخنث في «البراعم المكسورة» - التي قد نعـــزوها للأنوثة، فإن ذلك من المـــكن أن



البطلة والعاشق في حقل الذرة - فيلم الذرة السكرية الحمراء

يقلب مشروع زانج رأسا على عقب. بمعنى آخر، فإن الدوافع الثقافية الجمعية التي تقف وراء الفيلم مثل البحث عن الميلو درامية، والحافز المرئي ربما تهدم الدوافع المستندة إلى إدراك ثقافي عال.

النشوة الذاتية: رؤية جديدة للرغبة الأنثوية

هناك محور مركزي في فيلم : «الذرة السكرية الحمراء» يتمثل في خطف النساء واغتصابهن سواء تم الاغتصاب أم لا. فلقد تم حمل خيور بواسطة الرجال أربع مرات : الأولى، بوصفها عروسًا مكرهة على الزواج، حملها مجموعة من الرجال الشبقين من حاملي المحفة إلى عريسها المجذوم؛ الثانية ، بصفتها ضحية اغتصاب في حقل الذرة؛ الثالثة؛ برضاها أثناء ذهابها إلى إلى حقل الذرة للمرة الثانية؛ والأخيرة؛ بصفتها ضحية اختطاف من عصابة محلية من أجل الفدية. حتى عندما عاد «الجد» ليؤكد أنه حبيبها الوحيد، فعل ذلك بحركة طقسية، بأن حملها تحت ذراعه، إنه ارتداد

وعودة للأسطورة القديمة، مثل الأسطورة الغربية حول حمل النساء المهجنات*، التي شخصها بارتس – بأنها فعل ذكوري، مقارنة بالرجل العصري الذي لا يقوم بمثل الفعل الذي يتضمن ميولا أنثوية، هذا الاندفاع نحو الذكورة أمر لا يمكن تجاهله.(٢٣)

هل ينبغي علينا إذن أن نغفل بأن الفيلم متحيز، للنظام الأبوي؟ وهل الأنوثة مهددة في هذا العالم الذكورى المزعوم؟ إن الجدل الذي إثاره بارتس بخصوص هذا الموضوع اكثر استنارة هنا. إن تصريف كلمة فعل ينقسم إلى الفاعل والمفعول به، والفاعل في إشكالية الاختطاف والاغتصاب يمكن قلبها كالتالي : فالمفعول به الذي تعرض للاختطاف يصبح الفاعل في الحب؛ والفاعل المغتصب ينتقل إلى فئة المفعول به حبا.(٢٤) إن السيناريو التقليدي للذكر أن يكون هو المبني للمعلوم البادئ بالفعل، أي المعتدي على الأنثى المتلقية، أي أن تكون المبني للمجهول. لكن الأمر تم تعديله وبشكل أكثر تعقيدا وتحديا وتدميرا في الفيلم فقد كان على خيور أن تنتظر الرجال حتى يقوموا بالمبادرة. ورغم أنه انتظار سلبي، إلا أن مصير النساء التقليدي في السينما الصينية يأخذ مسارا عكسيا جدليا في الفيلم.

يتخطى فيلم «الذرة السكرية الحمراء» النمط الميلو درامي المعتاد في السينما الصينية، في التعامل مع المرأة الضعيفة التي تتعرض للتهديد على يد الرجال الشبقين والمفاجأة التي تمثل لب ما يسميه بارتس «الشكل القديم» للإختطاف، أن الفيلم يقدم المرأة هنا غير خائفة ولا فريسة مذعورة من الرغبة الذكورية. ففي أول لقاء لـ خيور مع مختطفتها المقنع، وبالأحرى مع رجل، من اكثر اللحظات تجاوزا و غموضا في السينما الصينية. فاللقطة هنا عكس اللقطة المفترض أنها تعكس رد فعل المرأة في المواجهة المفروضة عليها مع وجود ذكوري مرعب ومجهول ولقوة ذكورية شيطانية. ونجد أن التحكم السينمائي في إظهار رد فعلها يشير إلى حالة من الاستقرار الداخلي فيصبح القاهر هو المقهور. حيث تظل اللقطة الأمامية لـ خيور ثابتة، ومرتبطة بالنظرة الذاهلة للمختطف المقهور المذعور روحيا. أما اللقطة العكسية للرجل من وجهة نظر خيور، فتسمح للكاميرا باستعراض الرجل استعراضا رأسيا بدءا من القناع وكل جسده. أن الكاميرا كما يري كريستيان ميتز، تستطيع أن تتحسس الجسد، وكأنها مولعة به وتقدسه. كان يمكن للكاميرا التي تصور العروس أن تتوافق مع صيغة ميتز وتكون مناسبة، لكنها كانت ستختلف من الناحية الرمزية. لكننا هنا وجدنا العكس. إنها

* المهجنات Salive، سلالة إيطالية قديمة اختلطت بالرومان.

وجهة نظر المرأة من خلال تلك اللقطة التقديسية الوالهة، وبالأحرى هي اكتشافها وتقديرها للرجل الذي لم يكن متوقعا على الإطلاق في مثل هذا الموقف. وتبدر من العروس ابتسامة لم تكن متوقعة على الإطلاق. كما أن قرقرتها تحيد المضمون الأخلاقي لهذا الموقف. وشخصية المختطف يتم تجاهلها مؤقتا: إنه مجرد رجل يرغب في امرأة لديها نفس الرغبة المستترة.

إن المعالجة المباشرة للنشوة الأنثوية في السينما تعتبر شيئا محرما في التعاليم الأخلاقية الصينية. فهي موزعة بين التعاليم الأخلاقية المكبوتة والشعارات الشفاهية في النصوص الصينية. فالمرأة من الناحية الأخلاقية متهمة بأنها مُغوية للرجال وكبش فداء، وتحمل العبء التاريخي بأنها أصل الفساد واللعنات على الكون كله. وداجي ويانج جويفي مجرد مثالين(٢٥)، وأصبحتا في نفس الوقت بمثابة رمزين للغواية على كل لسان. هذه الازدواجية تنم عن العوامل الداخلية في الأيدلوجية الصينية: آلية محو الرغبة، في حين تنبثق الرغبة.

وفيلم «الذرة السكرية الحمراء» لا يؤخر فقط محو هذه الرغبة، بل يطلق العنان لهذه الرغبة المكبوتة، ويحاول كذلك إبراز الأنثوية الشهوانية بشكل ذاتي تلقائي مستقل. وهذا نادر جدا في السينما الصينية. يبدأ الفيلم بلقطة مقربة للعروس. واللقطات التالية تضعها وسط مجموعة من الرجال المجهلين تتبنى علاقة غامضة قائمة على «أنا - وأنت» مع المرأة باعتبارها «أنا».

والمشهد الاحتفالي لتقاذف محفة العروس يمكن رؤيته باعتباره مشهدا عاديا لامرأة ضعيفة تحت رحمة رجال شبقين. لكن الأمر يختلف داخل المحفة الذي يشبه الرحم، ويمثل الحالة الفرويدية «الحالة الإدراكية الذاتية الفسيحة» حيث تطفو من جراء تقاذفها، وهذا يرمز إلى الاكتفاء الذاتي، والإبداع الذاتي. واللقطة المقربة الأمامية لها، هي بمثابة حماية لها من الظلام الداخلي -- لا تحررها فقط من عالم الرجال المتهوس، إنما تحاكي التركيبة البنوية للعالم الداخلي- وتصبح علاقتها بالعالم الخارجي واهنة. وقلقها في الحقيقة هو رد فعل للصورة المرعبة للزواج القهري الذي ينتظرها، الذي تعلن عنه الأغاني الصاخبة لحاملي المحفة. لكن مع تكرار الأنشودة المسجلة في الخلفية، ومن وجهة نظر الموقف الذي يعتبرها رمزا للغواية ألـ «أنا»، وسط تلك المجموعة المجهلة من الذكور - من السهل أن نكتشف أن الأنشودة تتغلغل داخل وجدانها.

لكن هذا لا يعد سياجا للنرجسية. ففي هذا المشهد نرى المحفة من الداخل والخارج. من خلال

لقطة متكررة تعبر عن وجهة نظر العروس وهي تختلس النظر من حين إلى حين من خلال فتحة ستارة المحفة الرقيقة، على الأجساد نصف العارية المفتولة العضلات ويكسوها العرق وهي تتمرغ في التراب. اللقطة التالية تنقل لنا نظرة البطلة الناعمة الذاهلة المليئة بالرغبة. وقد نتفق على أن مثل هذه النظرة الأنثوية في السينما الكلاسيكية غالبا ما لا تتحقق بهذا الشكل إذ تحاصر فورا وتتلاشى وتنمحي بمجرد أن تضبطها نظرة ذكورية وهي تقوم بذلك، وتزال في المونتاج ، إنكارا لنظرتها وذاتيتها في العلاقة العامة للرؤية (٢٦) إلا أن نظرة العروس هنا غير مرتبكة وذاتية الاستقلال. الداخل هنا هو امتداد رمزي أو تعبير عن الذاتية، وهي كسجينة ، تشبه إلى حد كبير كهف «كاسبار» المتماثل مع مقولة فرويد «الإدراك الذاتي الفسيح» أو كما يقول «لاكان» الشخصانية (٢٧) إن الستارة المفتوحة قليلا تسمح للبطلة الأنثى بفتحة مثل المنظار المقرب لاختلاس النظر للجسد الذكوري، في استعادة للصيغة التقليدية للتجوال في تجربة ذكورية.

إن مجموعة حاملي المحفة، وهم يتقاذفونها ويرددون الأغاني المثيرة، أو يعبرون عن أحلامهم الجنسية بصوت عال، فهذا بديل لطاقاتهم الجنسية. والمرأة المتقاذفة اللاهثة، قد تبدو لنا ببساطة وكأنها في حالة غثيان، فذلك لأن عواطفها المضطربة خليط بين الخوف والإثارة. غير أن اللقطات الطويلة المتكررة، ببراعة سينمائية هنا، لا تنطوي على دوافع سادية للتأكيد حتى الآن على رغبة أنثوية معروفة، سواء في الفيلم أو النصوص التاريخية. لكن النظرة المنزعجة والمرتبكة، والأنفاس الثقيلة، والحيرة كلها تشير إلى نبرة عالية من النشوة الجنسية، إن لم تكن ذروة النشوة.

إن وجود استقلالية للنشوة الأنثوية، حتى لو كان وهما سينمائيا، يعد أمرا مدمرا سياسيا. ففي سياق علم الجبر الغربي لـ «لكان» ، ربما يكون برهانا آخر للنرجسية الأنثوية، التي تعوق تقدم المرأة نحو الذاتية في السيناريو الحياتي الصيني الذي يتبنى اعتقادا راسخ الجذور عن سلبية المرأة وعدم اكتمال نشوتها بشكل ذاتي، نجد أن التحول غير المتوقع في فيلم «الذرة السكرية الحمراء» هو بالتأكيد إشارة سينمائية يحتفي بها لما لها من دلالة فكرية، بأن النشوة الأنثوية لا تنتج من خلال اتصالها الجنسي بالرجل. فنحن نرى المرأة تصل بنفسها إلى حالة من النشوة من خلال اللقطة، وعكسها بواسطة المونتاج. وبدلا من التردي في السيناريو التقليدي للاعتماد الأنثوي على المبادرات الذكورية، نجد الفيلم يرسم مساحة مستقلة لإبراز عالمها من الوعي الذاتي والنشوة الأنثوية لم تقدم

على الشاشة من خلال مشاهد صريحة، وبذلك يحرم المشاهدين الرجال من نزواتهم، ويركزون على الوجود النسائي محور الموضوع. إن جونج التي قامت بدور خيور، كانت تمتلك نظرة نشوانه ندية بصفة دائمة. يتبدى ذلك بدلالة تعبيرية في المشهد الذي كان فيه «الجد» يجرف حبوب الذرة المقطر من داخل الغلاية وينثرها فوق خيور حيث تبقي في مكانها والحبوب تتساقط فوقها، وكأنها تقف تحت دش، منتشية مبهورة. هذه اللقطة تحمل نبرة جنسية عالية، في حين كان التلميح للعلاقة الجنسية، بالغيوم والأمطار في الشكل السينمائي التقليدي القديم. لكنه يبدو هنا أكثر وضوحا وبشكل فني محسوس بصريا. الأهم من ذلك أن اللقطة كانت تركز عليها وتهمش الشخصية الذكورية. وقد يكون من يقوم بهذه العملية مجرد عامل في الأستوديو، خارج الكادر.

إن المشهد الذي أطلق فيه الرصاص على خيور من مدفع رشاش من سيارة يابانية الذي يصور معاناتها أثناء الموت، يتحول إلى ذروة درامية عالية بإضافة الموسيقى والأغاني. فالحركة البطيئة وموسيقى العرس غير المتوقعة تحولان مشهد الموت كأنه لحظة نشوة (وكأن المشهد يستعيد دون وعي المعادلة الإيزابيثية للموت بنشوة جنسية) وعلى هذا النحو، يمكن اعتبار الفيلم عودة للحكايات التاريخية والحضارية الممنوعة. إن فكرة الذاتية الأنثوية التي قد تكون مشتقة من التصور الأمومي البدائي، بقيت كتكوين خيالي للرغبة والتحدي ضد الأبوية الإقطاعية في الأساطير والخرافات وقصص المغامرات والحكايات الشعبية، وغيرها من النصوص الشعبية الصينية.

هذه الحكايات عن الرغبة الأنثوية المستقلة أو الذاتية، موجودة ومؤكدة تتكرر في العديد من مؤلفات «هو آي نان زي»، «شان هاي جنج»، «سان جيوزي» ، «هو هان شو».[٢٨] ورغم وجود بعض الخرافات الجامحة المبالغ فيها. فهي تنقسم إلى نوعين أساسين: أسطورة الأمومة الذاتية، وأسطورة الأنثى المثالية. في هذه المثاليات الأنثوية، تصبح المرأة حاملا من خلال الاحتكاك المباشر بعناصر الطبيعة وقواها مثل التعرض عارية «للرياح الجنوبية»[٢٩] أو الغطس في «البركة الصفراء»[٣٠]، أو الحلم « بالفيل الأبيض»[٣١] هذه الأمور الخيالية تكشف لنا عن الرؤى المثالية للحقائق المتوهمة، التي لا يحتمل فيها الوجود الذكوري، والاعتماد على التوالد الذاتي وتولي كل بنفسها.

قد يرى المرء بأن هذه القصص هي نتاج الفكر الإقطاعي الصيني، التي تعتبر الأنوثة شكلا لهوية طبقية متجانسة ونموذجا للوعي المستسلم الخانع. لكن مع وضع هذه الانحرافات الخيالية في

الاعتبار التي تتحدى هذا التصور الإقطاعي ، فإن الرغبة المكبوتة تتصعد إلى مراتب خلاقة لا يمكن تجاهلها.

رسخت هذه القصص سيناريو تمتزج فيه النشوة الأنثوية مع الأمومة. وبرغم التواجد الذكوري السائد في فيلم «الذرة السكرية الحمراء»، إلا أنه يقدم بنوع من الاحتواء ذاتية أنثوية تدمر بنفس الأسلوب الأسطوري، الخط الفاصل بين النشوة الأنثوية والأمومة، وهو خط عادة ما يوجد في السينما الكلاسيكية، وعلى سبيل المثال فيلم «الملك فيدور وستيلا دالاس» ١٩٣٧.

فيلم «الذرة السكرية الحمراء»، يتناول السلوك الذكوري غير المكبوح ولكنه، يحتوي في بنائه وبشكل تهكمي ساخر، موضوع الأمومة بواسطة الراوي حيث يقول : «دعوني أحكي لكم عن جدي وجدتي. ومن أين أتيت، الأمر الذي مازالوا يتكلمون عنه حتى اليوم. حدث ذلك منذ زمن بعيد، البعض يصدقونه ، والبعض لا. «هذه الافتتاحية تتداخل مع لقطة متوسطة لشابة جميلة يانعة، ثم نسمع صوت الراوي : «هذه جدتي». هذا التناقض بين صورة الحيرة المقهورة، والصورة الأشبه بالأيقونة التي نراها بالفعل ، يخلق نوعا من الارتباط (ما قبل الارتباط الأوديبي). واللقطة الأمامية الأولى «للجدة» تعتبر بناء انعكاسيا، يستدعي «أنا» غير المرئية بنظرتها التائهة المذهولة نحو أرض أحلامها ، تحتوينا نحن المشاهدين أيضا في السينما المظلمة - تجاه تصنيف أولي. وعلى الفور تنصب معرفتنا على الأمومة. (ليس على المرء إلا أن ينظر ويشاهد،[٣٢] وطبقا لما يقوله «جايلين ستادلر» في السينما «كلنا نتراجع إلى مرحلة الطفولة، إلى حالة ما قبل الأوديبة، نستسلم لأنفسنا ونمتزج مع الوجود المسيطر للشاشة وللمرأة الموجودة عليها.[٣٣] هذه الحالة العقلية هي ما يريد الفيلم أن يؤكد عليها.

ويؤكد الراوي بشكل متكرر أن هذين الشخصين الشاب والفتاة ، هما «جده وجدته». والراوي غائب دائما ، ولا يظهر إلا في لقطات يبدو فيها كصبي يتكلم ويوصف بأنه «الأب».

إن موضوع الأمومة، كما في الفيلم هو بناء سياجي، شكل من أشكال الاحتواء: فالفيلم يبدأ بلقطة «جدتي» امرأة جميلة شابة وهي صورة خيالية في ذهن الراوي، وتنتهي بتعويذة طفل واستلهام روح الأمومة، وهكذا تحيط الأمومة بالفيلم. وقد يرى البعض أن خطة الفيلم يمكن أن تكون تنويعا سينمائيا على لعبة «فورت/دا» التي كان يلعبها حفيد فرويد بشكل سماعي، وهو يعاني آلام فقدان

أمه في محاولة لاستعادتها واستحضارها. إن اللقطة الأولى «لجدتي». امرأة شابة جميلة للغاية - لقطة تشبه الصورة الثابتة، والصور الثابتة تحمل ذكريات الماضي، ويمكن رؤيتها كاستعادة من ذاكرة التاريخ والحضارة. هذا كل ما يمكن أن تستحضره تعويذة طفل في نهاية الفيلم.

طالما أن الفيلم فيلم سينمائي مثالي، من أفلام الأحلام، يقوم فيه الذكر المغامر «أنا» الراوي بإظهار رغبته وتوقه لعالم أنثوي/أمومي فينتهي به الأمر بأن يُحتوى بأمومة صامتة: يغيب صوت الراوي قرب النهاية ، ويحل محله والده، يبدو على الشاشة في هيئة طفل يغني باشتياق لوالدته المتوفاة. المعالجة السينمائية تحجب الماضي، في نفس الوقت الذي تؤكد فيه وهم التواجد بواسطة الإحساس بالماضي. الطريف في الأمر أنه من خلال وجهة نظر الجدة / البطلة الشابة، فإن الماضي يحتل موقعا وسطا، ويعاد بناؤه بشكل مكثف. بمعنى أنه من خلال رؤية أنثوية للمجموع الكلي. فإن الماضي الذكوري الذي يعاد بناؤه، يكتسب معنى وجوهرا.

إن وفاة خيور الجدة/ البطلة الشابة تعني فقدان البصيرة والوعي والمعني، حيث كانت المحور الذي يدور حوله فلك الفيلم ويتم التعتيم المفاجئ على : جدي/ الشاب حامل المحفة/ الناجي من الموت، ويتحول إلى قطعة حجر، كما لو أنه بدون هذه الرعاية الأنثوية كالميت الحي.

إن النهاية ذات الذروة العالية، هي تجسيد للوعي الذاتي لخيور وهي على شفا الموت. وصوت آله «السونا» الصارخ (بوق صيني) وهو يعزف أغنية الزفاف. يعكس مشاعرها الداخلية ويسترجع لحظات من حياتها الماضية. وتمتزج آلام سكرة الموت، ونشوة الوجد الجنسي معا بارتباك شديد. إن موت الوعي الذاتي للمرأة يعني عدم التمييز لكل شيء، ويرمز إليه باللون الأحمر المتفشي على الشاشة. أي تشتيت كيانها كله. واللون الأحمر يعني الرغبة، العاطفة، الدم (الذي يحمل في ذاته الميلاد والموت)، ويعني كذلك الجمال والقسوة، والتدمير والبناء (واستخدام اللون المتجانس يدمر كل ألوان عالمها السابق، ويأتي بعالم جديد. إن كسوف الشمس والقمر يتحدى أي صيغة كلامية هنا، إلا أنه يعبر عن أفول خيور وعن حالة من عدم التمييز، التي انهارت في كل من «ين» و«يانج» أي الذكورة والأنوثة، النهار والليل، الذات والآخر، الدفء والبرودة، الحرب والسلام. إن التعويذة المصاحبة للصلاة على روح الأم، هي في نفس الوقت الأصداء التي يسمعها الموتى، الأصداء التي تتردد في دهاليز الذاكرة التاريخية، وتردد أشعار كيويوان لبعث الأرواح الهائمة للسابقين[٣٥].

إن نهاية الفيلم عبارة عن لحظة ابتهاج سينمائية، حيث نتعرف على فقدان المعنى، وكذلك ميلاد عدد لا يحصى من المعاني. إنه تركيبة من الأمومة والعلاقات الطقسية المعربدة، وسياج أمومي، وهيمنة سينمائية بهدف تشييد هوية ذكورية.

والأمومة ذات اتصال وثيق بالطبيعة، ولا جدال في ذلك. أما الأبوة فهي التي تدور حولها التساؤلات، أو بمعنى أصح الهوية، وشرعيتها والصفات المتوارثة فيها - باختصار، الشرعية الاجتماعية. فالمبادرة بسؤال أحد عن وجود أب له ، يعد إهانة على أعلىمستوى.[٣٥] إن أمومة «جدتي/خيور» أصبحت أمرا مسلما به في الفيلم، في حين أن أبوة «جدي/حامل المحفة» كانت محل شكوك.... وتسمح بثغرات وأشياء غير منظورة[٣٦] إن «جدي» يظهر غالبا بشكل متطفل خلال المشاهد، وبذلك يخرج عن إطار الأمومة. إن المشهد الأوليّ مع «جدتي» الذي يسمح بوجود حامل المحفة في الفيلم يكون «جدي»، ومن المفترض أنه موجود فعلا، لكن بشكل تقديري بعد اغتصاب جدتي / «العروس الشابة» وإشباعها جنسيا، تواصل رحلتها وهي تمتطي حمارا، وكان غناء «جدي» بمثابة عواء بربري، يسمع فقط ويصبح غائبا عن الشاشة موجودا خارجها. وهكذا يظل هذا اللقاء الجنسي محفوراً داخل وعي البطلة، ويصبح في ذاكرة الراوي الأول، الذي تم تهميشه أو إغفاله تماما في المشهد الأولي. هذا الخلو أو الفراغ قد يشكك في مصداقيته وواقعيته في مشهد لاحق، حيث يظهر من حيث لا مكان، ثملا، ويقص من جديد وبأسلوب وقح، ما جرى بينه وبين خيور. وبناء على ذلك فإن هذه الفجوة تضع هوية الراوي على خازوق. إن الأبوة في «الذرة السكرية الحمراء» دائما ما تظهر غائبة، ومحل شك، مثل الآخر. إن السلوك غير الموقر الذي يتضمنه الفيلم من خلال شكل كوميدي، لا يحمل الراوي فقط عقدة أوديب التي يحاول إثبات أبوته، من خلالها بل يُحمله أيضا موقف الفيلم المعادي للسلطوية الأبوية، بواسطة الأمومة.

الفيلم كذلك يعيد صياغة موضوع الأمومة في النصوص الصينية. فالأم تُشبَّه بالأرض الأم، والوطن الأم، والحزب الأم[٣٧]، الأم كرمز للارتباط بالأيدلوجية الاشتراكية، والولاء المطلق وبلا تفكير، مثل ارتباط الأمومة بالطبيعة. وإزاء وضع المشاهدين وجها لوجه أمام الرغبة الأنثوية الأمومية، فالفيلم لا يدمر فقط كل ما هو ظاهر، بل يضع رؤية جديدة للتاريخ كما هو متجسد في الجدة الميتة، بإطلاق سراح المكبوت متمثلا في الجنس.

وبناء على ذلك فالأمر مغر جدا، لوضع فيلم «الذرة السكرية الحمراء» إجباريا في خانة المدرسة الفرويدية، كفيلم يعالج الردة إلى المكبوت: أو صبغ الفيلم بأسلوب «لاكان» الذي يعتبره تحريرا للرغبة. حتى المخرج زانج ييمو في حديث له يعترف بأنه مؤيد لهذا التصنيف: «إن شخصيتي هادئة، عكس الجو العام للفيلم، لقد تعرضت للكبت والضغط، والحظر، والتفتيش داخل أفكاري. وما إن واتتني الفرصة لإخراج فيلم بأسلوبي الخاص، أردته أن يكون متحررا من كل قيد».(٣٨) لكن هناك فرق أيضا فالفيلم أساسا تحرير للرغبة الجماعية المكبوتة. فالتحليلات النفسية المتعددة عندما توضع في السياق الصيني، لا يمكن تقبلها إلا بعد بعض التعديلات. فإن أنماط الذكورة والأنوثة والسيطرة والقهر، والرغبة تجمعها كلها تأثيرات ثقافية أخرى في السياق الصيني وتكتسب أبعادا جديدة. بهذا الشكل يمكن القول بأن فيلم «الذرة السكرية الحمراء» يتأرجح على حدود النمط التحليلي النفسي الغربي. ومن هنا نستطيع أن نشعر بالتواصل مع نقد فردريك جيمسون:

«إن مادة التعليق تتحول بشكل فعال إلى مجاز، يحكي قصة الرغبة في حد ذاتها في صراعها ضد الواقع القمعي واختراقها كل الشباك، التي وضعت لتبقيها مكانها، أو على العكس، تخضع للقهر و تترك الأرض القاحلة الموحشة الخفية وراءها. عند هذا الحد، نتساءل عما يمكن أن نفعله مع مجرد التفسير وإلى أي مدى، وهل المسألة مجرد إنتاج لشيء جمالي جديد، فيلم أسطوري جديد»(٣٩).

إن الصورة المجازية الغربية للرغبة والإشباع، وفقا لرأي جيمسون «منحصرة في الفاعل الفردي» ولذلك تحتاج إلى تجاوز هذه الفردية، والتركيز على الوعي السياسي الجمعي، وهذا الأسلوب يظل مقارنة مع التحليل النفسي واحدا من الأمور التي تتعلق بتقييم الرغبة.(٤٠) كما أن تركيبة التحليل النفسي الغربي بالنسبة لإشكال الذكر/الأنثى، ترجع إلى المضامين الاجتماعية والارتباط الجمعي، الذي يتحرك بقدر مساو تجاه الوجود الفردي، وينتهي في العالم الخاص.

هناك اختلاف أساسي يميز سينما الموجة الجديدة في الصين المعاصرة. هو الإحساس الملح بأهمية الثقافة المترسبة في الوعي الجمعي واستحالة الانعزال الخاص الفردي، في اللحظات الحرجة من التحول التاريخي الذي سيشمل بالضرورة كل فرد في النهاية. أما موضوع الذكورة والأنوثة فيحظى بالكثير من الاهتمام كرمز اجتماعي- أكثر مما يلقاه في الغرب. إن إشكالية اختلاف النوع،

لم توضع في محلها الصحيح من الناحية السياسية، فهي عادة تشير إلى التمييز الاجتماعي والأيدلوجي أكثر مما تشير إليه في الواقع، لذا فإن فريديك جيمسون في نقده التحليلي للنموذج الفردي، يبدو بصفة خاصة وثيق الصلة بالتيار الثقافي الذي تفرعت منه السينما الصينية.إن الدوي الكبير الذي أثاره فيلم «الذرة السكرية الحمراء» يؤكد الإصرار العام، على المضامين الجماعية العريضة السينمائية وإنكار أي توجه فردي.

وهنا يصبح نقد جيمسون الفعال إشكالية في حد ذاته. فإنكار الفئات الفردية مع وجودها التاريخي الحتمي، تم عرضها بشكل ارتدادي وقمعي في السياق الحضاري الصيني. وبهذا الشكل فإن تحديد مكان ضيق لهذه الفئات الخاصة، سيكلوجيا، أو بأي شكل آخر، والإفصاح عن عدم وجودها في الساحة الجمعية الملحة، يمكن أن يرى سياسيا على نحو إيجابي، ويؤكد القيم الغائبة. بهذا المفهوم تصبح الصيغة التحليلية النفسية غير المترابطة، مترابطة سياسيا.

في الظروف الأيديولوجية والسياق الحضاري الصيني، تصبح الأفلام السينمائية التي تتعامل مع التحليل النفسي في حاجة إلى إعادة كتابة. وفي حالة فيلم «الذرة السكرية الحمراء» يلتقي كل من القهر والتمرد – وهما عنصران أساسيان نفسيان في الفيلم – يلتقيان فقط من خلال التوتر القائم على الشاشة. وغياب القهر السينمائي يحول التمرد غير الموجة والمشتت إلى الفضاء الأيديولوجي خارج الشاشة. إن الواقع الدائم خارج الشاشة هو المقابل لعالم الشاشة المفترض مسبقا، والعالم السينمائي هو بديل للعالم الخارجي الذي نعيشه. ومن هنا تبرز أهمية الافتراض المسبق – هذا الافتراض المسبق للواقع مسجل على الشاشة باعتباره غير موجود أو غائبًا. هنا نصل إلى نقد هذه الافتراضات البسيطة المجسدة على الشاشة، التي ترد بلا شك في الدراسات الثقافية المقابلة. فيلم «الذرة السكرية الحمراء» ونصوص ثقافية أخرى عديدة لا تعكس مظاهر الحضارة : بل تعكس ما تفتقده هذه الحضارة. إنها تعكس الخيالات والذكريات المتصورة التي يرفضها المجتمع. وأي محاولة لرسم مشهد للسياق الحضاري الصيني من هذا الفيلم، تتطلب نهجا خياليا. - بنفس الطريقة التي تظهر بها الصورة من الفيلم السالب (النيجاتيف).

ملاحظات

١- من أجل التعرف على مثال لرد الفعل السلبي، انظر كتاب «زو شوتونج» «الإثارة الهجمية القبيحة الزائدة»: وكتاب «زونج يوكسان» «إنهم يفتقرون إلى العاطفة» مجلة فن الفيلم، رقم ١٩٢ بكين يوليو ١٩٨٨، صفحات ٣٥-٤٠.

٢- كتاب «نقد للتاريخ الفكري الصيني» دار نشر الشعب. بكين، ١٩٨٥ صفحات ١٦١، ١٦٢.

٣- كتاب «ملامح الفلسفة الصينية» تأليف زانج ديانيان ، دار نشر العلوم الاجتماعية والإنسانية بكين ص ٣٤.

٤- كتاب «يانج النبيل وين الدنيء» تأليف دونج زونجشو المقتبس عن كتاب زانج ديانيان - المرجع السابق ص٣١. أسس دونج زنجشو (١٩٧-١٠٤ ق.م) المدرسة الكنونفوشويوسية المتشددة أثناء عصر الإمبراطور «وو» وكان باحثا مؤثرا، قام بتحويل المذهب الكونفوشيوسي لنظام سياسي دنيوي وتحول إلى نظام إقطاعي مسيطر. كتاب «يي زوان» عبارة عن تجميع لنصوص كونفوشيوسية. وقد نسبت لكونفوشيوس نفسه ذات مرة. لكن يعتقد الآن أن مجموعة من الدراسية قاموا بكتابتها من بداية فترة الولايات المتضامنة (٤٧٥ ق.م) وحتى نهاية أسرة هان (٢٢٠ بعد الميلاد).

٥- قد يكون لهذا القول الشائع جذور في (ليزيه Liezi) وهو عمل كلاسيكي فلسفي، انظر «زانج زان» دار نشر شنغهاي شوديان، ١٩٨٦، ص ٦.

٦- «حافة الماء» رواية كلاسيكية شائعة جدًا عن ثورة فلاح أثناء حكم أسرة سونج الشمالية (٩٢٠-١١٢٧). «لوكوي» و «لوزيشن» نموذجان للشخصيات المتعجرفة المألوفة لكل الصينيين.

٧- من قصيدة «أغنية الجنوب» لـ كويوان «في ديوان مختارات صينية قديمة» تحرير وترجمة «دافيدهوكس» (دار نشر بيكون - بوسطن، ١٩٦٢) صفحات ٢٢-٢٥.

٨- ترجمة وتحرير كل من «وو-تشي ليو» و «إرفنج يوتشنج لو» لكتاب «روعة عباد الشمس: ثلاثمائة عام من الشعر الصيني» (دار نشر انكو / دابلداي، ١٩٧٥) ص ٤٦.

٩- كتب «رولاند بارتس» «أنني أمحي تماما لو منعت من حقي كإنسان في الطلب، فما بالك لو منعت من حق الكلام. (فإنني على الأقل أجيد صياغة الكلمات)، إنها لغتي آخر ملاذ لوجودي، فكيف أحرم منها. مقتطفات من «حديث عاشق» ترجمة ريتشارد هوارد (دار نشر هيل وانج. ١٩٧٨، نيويورك) ص ١٤٩.

١٠- من كتاب (بلادي وأهليس لـ «لين يوتانج» (دار نشر لين باي، تايبي، ١٩٧٨) صفحات ٩٧-١٠١. كان «لين يوتانج» (١٨٩٥ - ١٩٤٧) دراسا صينيا، قام مع آخرين بإبداع معادل صيني للمقالات الإنجليزية ، بالتركيز على الفطنة والإيجاز وقد اكتسب قاعدة عريضة من القراء.

١١- كتاب «جريفث: فنان الأفلام الأول» تأليف : مارتن وليامز (دار نشر جامعة أوكسفورد - نيويورك وأكسفورد ١٩٨٠) ص١٠٩.

١٢- كتاب «مشاكل شعر دوستيوفيسكي» تأليف ميخائيل باختين. ترجمة كاريل إيمرسون. (نشر جامعة مينسوتا، مينابوليس، ١٩٨٤) صفحات ١٢٢-١٣٧.

١٣- المرجع السابق، ص ١٢٤.

١٤- المرجع السابق، ص ١٢٥.

١٥- المرجع السابق، ص ١٢٤.

١٦- المرجع السابق، ص ١٣٤.

١٧- المرجع السابق، صفحات ١٣٤-١٣٥.

١٨- رواية «كلب السماء» تأليف «جيا بينجاو» ، ١٩٨٥، بكين صفحات ٦-٢٩.

١٩- من مقدمة رواية «نداء السلاح» مجموعة أعمال مختارة لـ«لوزون» (دار نشر شباب الصين) ١٩٥٦، ص٢.

٢٠- رواية أه كيو تأليف «لوزون» الكتاب السابق ، ص ٨٩.

٢١- رواية «العلاج» تأليف «لوزون» الكتاب السابق، ص ٢٠.

٢٢- لي زينج و «الذرة السكرية الحمراء» ، «رحلة إلى الغرب» صحيفة الشعب اليومية. الطبعة الدولية، ١٤ مارس ١٩٨٨.

٢٣- رولاند بارتس، عن «الاختطاف والاغتصاب» في «حديث عاشق» ص ١٨٨.

٢٤- المرجع السابق.

٢٥- تم أسرهما وأصبحتا محظيتين مفضلتين للإمبراطور الأخير في أسرة شانج (١٦٠٠-١١٠٠ ق.م) تصور «داجي» في الأعمال الكلاسيكية المتنوعة في صورة المرأة الشريرة التي لا تقاوم، والمسئولة عن العديد من الأعمال الوحشية والضلال والفساد. منحت لقب الحظية الملكية عام ٤٧٥، وبناء على ذلك عهدت إلى أشقائها وشقيقاتها بأعباء سلطات أساءوا استخدامها. أثار ذلك تمردا، مما أضطر الإمبراطور لإجبار «داجي» على الانتحار إرضاء لجنوده. وكانت هذه القصة هي الأساس الذي اعتمد عليه فيلم «الأميرة يانج كوي» في «الذي أخرجه «ميزوجوش» عام ١٩٥٥.

٢٦- من كتاب «ماري آن دوان» رغبة الرغبة «المرأة في سينما الأربعينيات» نشر جامعة انديانا - بلومنجتون، ١٩٨٧) ص ١٠٠.

٢٧- من كتاب «النقد الألماني الجديد»، صيف ١٩٨٢، ص ٧٤ تأليف كاجا سلفرمان.

٢٨- «هو آي نان زي» عملي فلسفي أعده «ليو ان» (١٩٧٩-١٢٢ ق.م)، ويعرف كذلك باسم «هو اينان هونجلي»، ويشبه أسلوب مدرسة تعرف باسم المدرسة الانتقائية التي انتعشت في فترة الولايات المتضامنة (٢٧٥-٢٢١ ق.م) وبداية أسرة هان (٢٠٦-٢٢٠ ق.م). أما «شا هاي جينيج»، فهي عمل جغرافي رائع قديم للصين والأراضي المحيطة به. ومازال يعد المصدر الرئيسي للأسطورة الصينية. وهناك أيضا «سان جيوزي» وهو عبارة عن سرد تاريخي للأحداث، يتكون من خمسة وستين مجلدا عن فترة الممالك الثلاثة (٢٢٠-٢٦٥) أعده «تشين شو» (٢٣٣-٢٩٧) عن أسرة «جن» الغربية، (٣١٦-٢٦٥. ثم «هوهان شو» وهو سرد تاريخي لأسرة «هان» الشرقية (٢٥-٢٠٠٢) أعده «فان - يي» (٣٩٨-٤٤٥) والعملان الأخيران مثالان متميزان لعلم التاريخ الصيني الكلاسيكي.

٢٩- «مملكة النساء» أماكن غريبة - مقتبسة من موسوعة الأساطير الصينية، لـ «يوان كي» (دار نشر سيشو شنغهاي، ١٩٨٥) ص ٤٥

٣٠- «جيو بو» تأليف «جي يون» (دار نشر تايوان شانجو ينشو جوان. تيابي ١٩٨٦) مجلد ١٠٤٢، ص٤٧.

٣١- «جي يون» المرجع السابق. مجلد ٢٥٤ ، ص ٥٤٢.

٣٢- «دوران» المرجع السابق ص ٧٠.

٣٣- «الماسوشية والمتع الفاسدة للسينما» تأليف جايلين ستادلر، من كتاب «أفلام وأساليب» المجلد الثاني بيل نيكولاس (بركلي ولوس أنجلوس : جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٥) ص ٦١٦.

٣٤- كتاب كيويوان عن «جوشانج وزاوهان» المرجع السابق، صفحات ٤٣، ٤٤، ١٠٣-١٠٩.

٣٥- دوان.المرجع السابق ص ٧٠.

٣٦- المرجع السابق.

٣٧- أغنية انتشرت في أنحاء الصين في الستينيات، تشبه الأم بالحزب «فلنغن للحزب، ما أشبه الحزب بالأم» كان هذا التشبيه يقابل بالترحيب منذ عام ١٩٤٩، وكان بمثابة أكلشيه يستخدم في كل مقولة دعائية.

٣٨- لي زينج ، المرجع السابق.

٣٩- اللاوعي السياسي : تأليف فردريك جيمسون (نشر جامعة كورنيل، إيتاكا، ١٩٨١) ص ٦٧.

٤٠- المرجع السابق، ص ٦٩.

قائمة الأفلام

- البراعم المكسورة. سيناريو وإخراج : د. دبيلو جريفث. (إنتاج شركة أفلام تريانجل ١٩١٩).
- الذرة السكرية الحمراء سيناريو : تشين جيانيو، زووي مويان. إخراج : زانج ييمو. (ستوديو زيان ١٩٨٨).

تونى راينز

إنجازات وانتكاسات

أصول السينما الصينية الجديدة

كانت السينما الصينية من حيث الإنتاج والمشاركة فعالة أثناء التحول الكبير للصين الشيوعية الذي انتهى بمذبحة تيانانمن عام ١٩٨٩. كانت هناك عشرات الأفلام الجديدة والمثيرة من إنتاج الصين تعرض في كل أنحاء العالم في السنوات القليلة الماضية. وكما هو معروف، فإن هذه «الموجة الجديدة» يرجع الفضل في وجودها إلى ظهور عدد من المخرجين الشبان في مجال صناعة السينما، معظمهم تخرجوا من مدرسة السينما الصينية بأكاديمية بكين السينما، عام ١٩٨٢. كانوا المجموعة الخامسة التي تخرجت من قسم الإخراج، ولذلك أطلق عليهم اسم «الجيل الخامس». هذه الأفلام التي منحت الصين سمعة عالمية رائعة لم تعرفها من قبل .

الطريف في الأمر أن العديد من أفلام «الموجة الجديدة» معروفة جدا في الخارج أكثر من الداخل، حيث منيت بفشل لعدم تحقيقها أرباحا في شباك التذاكر، ولآرائها التحررية، إزاء تعاليم الحزب الشيوعي المتشدد. تهدف الملاحظات التالية إلى وضع أفلام «الموجة الجديدة» في السياق الكبير للثقافة الصينية، وتوضيح «الجدل» الذي ثار حولها منذ صيف عام ١٩٨٦. وكلمة «جدل» من المحتمل أن تثير التثاؤب لبعض القراء، لذلك فأنا أود أن أؤكد بأنه ليس خلافا أكاديميا، بقدر ما هو هجوم شرس، ومضاد، يضع العديد من النجاحات على الحد الفاصل بين النجاح والفشل.

ما الذي يجعل «الجيل الخامس» مختلفا عن الأجيال السابقة في سينما الصين الشيوعية؟ الجواب باختصار قصص حياة مخرجيها. ولأن التساؤل أساسي، فلابد للإجابة عليه أن نرسم صورة للتطور العام لصناعة السينما منذ الانتصار الشيوعي عام ١٩٤٩.

كان الفيلم وسيلة هامة وحيوية لليسار الصيني منذ بداية الحزب الشيوعي. وأصبح تهريب الأفلام المنتجة في شنغهاي من المهام الرئيسية للحزب، لأنهم اعتبروا السينما من أكثر الأساليب تأثيرا للكشف عن الانقسامات الاجتماعية والنهوض بالمقاومة ضد اليابانيين. معظم الأفلام التي نعتبرها الآن من كلاسيكيات الثلاثينيات كتبها وأخرجها اليساريون. كما كانت صناعة الأفلام لها أهمية ساحة المعركة أثناء الحرب الأهلية في السنوات الأخيرة من الأربعينيات، عندما قامت شركة الأفلام التابعة للجناح اليساري مثل «كونلون» (شركة القمة

للأفلام السينمائية)، وكذلك شركة ونهاو برشوة موظفي الرقابة الحكومية بانتظام، للسماح لهم بإنتاج أفلام تتضمن المطالبة بحلول صريحة للمشاكل الاجتماعية. تبع ذلك، أن قام الحزب بتأسيس صناعة للسينما حين وصل للسلطة عام ١٩٤٩. فأعادوا تسمية ستوديو قام ببنائه اليابانيون في منشوريا، أواخر الثلاثينيات، وأطلقوا عليه «ستوديو الشمال الشرقي لصناعة السينما»: وبالرغم من العجز الشديد في المعدات والأفلام الخام، إلا أن الأستوديو نجح في إنتاج ستة أفلام تسجيلية عن «الصين الجديدة» في عام ١٩٤٩ وحدة.

كذلك أنشئت استوديوهات في بكين وشنغهاي عام ١٩٥٠. وفي نفس الوقت سمح لشركات الأفلام اليسارية في شنغهاي بالاستمرار في العمل بعيدا عن سيطرة الحكومة، رغم أن أفلامها واجهت هجوما أيدلوجيا عنيفا ومتزايدا (بقيادة ماو نفسه)، وأخيرا تم استيعابها في ستوديو شنغهاي الموسع عام ١٩٥٣.

كانت الأفلام ذات الصبغة السياسية المزدوجة المصنوعة في شنغهاي قبل عام ١٩٤٩، تخاطب جمهورا حضريا متعلما - والسبب بكل بساطة، أن دور السينما التي تعرض هذه الأفلام كانت متواجدة في المدن فقط. ولحاجة الحزب الشيوعي لكسب عقول ووجدان الناس في المناطق الريفية الشاسعة النائية، كان ذلك يتطلب نوعا مختلفا من الأفلام، يتم إنتاجه في الاستوديوهات التي تديرها الدولة. كانت السينما الجديدة تخاطب أساسا الجمهور الريفي والطبقة المدنية العاملة؛ فكانت تتضمن مصطلحات بسيطة مباشرة وتعليمية، هدفها طي قرون من النظام الإقطاعي وتمهيد الطريق لبرنامج ضخم من الإصلاحات، بدءا من قانون الزواج الجديد، والحملات من أجل القضاء على أمراض بعينها. كان النموذج لهذه السينما الجديدة بالطبع ، هو الخط السوفيتي في «الواقعية الاشتراكية»، التي نشأت إبان حكم ستالين في الثلاثينيات، واستمرت خلال الخمسينيات. وقد اكتشف ذلك الدارسون الصينيون الذين أرسلوا للدراسة بمدينة السينما في موسكو. وقد اتخذ الحزب كل الخطوات الضرورية لتقديم هذا النوع الجديد من السينما للناس : كما تم بناء دور السينما في كل مدينة وقرية؛ وقامت مجموعة من الرواد بتوزيع الأفلام لضمان وصول الأفلام إلى الأماكن النائية من البلاد.

رغم أن النفوذ السوفيتي كان قويا في السنوات الأولى، فإن قلة العالمين المدربين الأكفاء في

صناعة السينما مثلت مشكلة. فقد هرب الكثير من المخضرمين من أصحاب الخبرة في صناعة السينما بشنغهاي إلى هونج كونج أثناء الحرب الأهلية أو في عام ١٩٤٩، إضافة إلى أن المسئولين في بكين لم يثقوا في الذين بقوا، ليعهدوا إليهم بصناعة نوعية الأفلام المطلوبة في ظل الظروف الجديدة، لذا فقد قامت الصين بتأسيس مدرسة للسينما عام ١٩٥٦، تحت إشراف وزارة الثقافة. ومنذ البداية رفضت أكاديمية الفيلم قبول طلاب جدد سنويا، وبدلا من ذلك قبلت «مجموعات» من الطلاب للتمرين لعدة سنوات. ومثلما كان الحال مع من سبقهم لم يتلق طلاب الجيل الأول والثاني والثالث والرابع سوى دراسات نظرية عن فن السينما وتطبيقاتها، وتاريخها، وكان التركيز على الاقتصاد السياسي، والنظرية الأيديولوجية للحزب الشيوعي وتاريخها. باختصار، كان يتم إعدادهم للقيام بصناعة الأفلام التي تحتاجها الحكومة. كانت النتيجة عدم وجود سينما حقيقية؛ وأغلب الأفلام الصينية المتميزة في الخمسينيات والستينيات صنعها مخرجون قدامي مثل زي جين ، لينج زيفيج ، شوي هو ، لوبان ، صن يو، حيث كانوا يعملون بنشاط وجدية في صناعة السينما قبل إنشاء الأكاديمية (وبالنسبة لـ صن يو ، فقد بدأ الإخراج في أواخر العشرينيات، بعد دراسته في الولايات المتحدة).

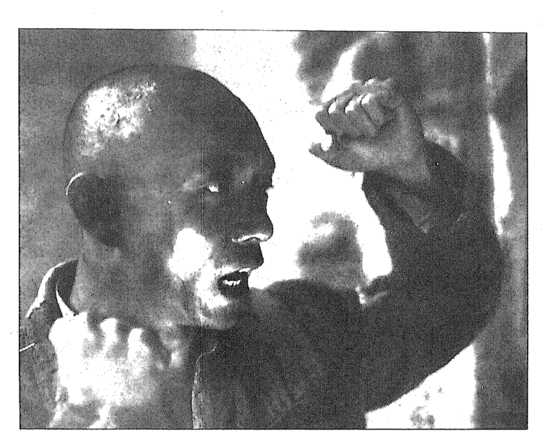
وكأي مؤسسة في السينما الصينية، فقد أغلقت مدرسة السينما عام ١٩٦٦، إبان المعارك المبكرة «للثورة الثقافية». وعاودت الاستوديوهات عملها بحذر عام ١٩٧٠، وهدفها الأساسي تصوير «الأعمال الثورية النموذجية» من مسرح الأحداث. ثم بالتدريج بدأت «قائمة الموضوعات في الاتساع، لكن الشكل ظل مقيدا بالوصايا الستالينية، التي أرساها ماو عام ١٩٤٢، في أحاديثه عن الأدب والفن، التي تم شرحها على يد زوجته جيانج كينج. عادت مستويات الإنتاج لسابق عهدها في عام ١٩٧٦ الذي مات فيه ماو، لكن الأمر استغرق عدة سنوات لكي يتخلص صناع الأفلام في الصين من توابع فترة «الثورة الثقافية». في عام ١٩٧٨، أعيد افتتاح مدرسة السينما، وكانت مجموعة الطلاب الذين تخرجوا في «الدفعة الخامسة» عام ١٩٨٢، هم الطليعة الأولى للتلقي والدراسة بعد «الثورة الثقافية»، إذ تميزت سنوات دراستهم بالأكاديمية بتطورات هامة على المستوى القومي: الحركة الديمقراطية عام ١٩٧٩، ورغم قصر عمرها، إلا أنها خلقت وراءها أثرا على الشعر والأدب للجيل الشاب؛ إعادة فتح الصين للسياحة؛ بداية الإصلاحات الاقتصادية لـ دينج زياوينج، الذي نتج عنها مستويات غير مسبوقة من الرخاء في بعض مناطق الريف. كما أتيح لطلاب

مدرسة السينما مشاهدة مدى أوسع من السينما العالمية بالإضافة إلى أعمال الأجيال السابقة، ولو جزئيا لأن أرشيف السينما كان قد أعيد افتتاحه وبدأ في ترتيب أوراقه، وأيضا من خلال السفارات الأجنبية التي أبدت استعدادها لإعارة نسخ من الأفلام لأغراض الدراسة .

هؤلاء الطلاب اختلفوا عمن سبقوهم من عدة نواح. أول شيء أنهم ولدوا بعد عام ١٩٤٩، أي أنهم لم يمروا بتجربة «المجتمع القديم»، كما كانوا يتمتعون بمناعة ضد كل الرسائل الدعائية عن أمور أصبحت الآن أفضل عما كانت عليه من قبل. ومثل كل الشباب المتعلم الذين في مثل سنهم، فقد أرسلوا إلى مناطق نائية في الريف في أواخر الستينيات «ليتعلموا من الناس»، وعملوا بكد في الحقول والمحاجر بجانب العمال والفلاحين لعدة سنوات. وكان اختبار دخولهم للأكاديمية السينمائية هو حبل الإنقاذ لعودتهم إلى المجتمع الحضري بالمدينة. كانت «الثقافة» الوحيدة المتاحة لهم خلال فترة المراهقة، هي التعليمية المباشرة المملة من خلال السينما والمسرح والقصص والرسم، التي تدعو «للثورة الثقافية» إضافة إلى المقتطفات الأدبية «لأفكار ماو». لقد كان تراث ما قبل الثورة الشيوعية مطمورا تماما. لم يكن شيء من هذه الأمور حقيقيا بالنسبة للأجيال المبكرة من طلاب الأكاديمية، الذين التحقوا بها كشباب أو فتيات (واستمروا في الدارسة) ولم يكن لديهم سابق خبرة بحياة الفلاحين في الصين أو الإدراك الشامل للسياسة التي فرضتها الثورة الثقافية .

لذا كان هناك فارق هام بين أبناء «الجيل الخامس» والدفعات المبكرة من الخريجين! فقد كانت لديهم القدرة على العمل كمخرجين بعد تخرجهم، بدلا من الانتظار للفترة المعتادة التي تتراوح بين عشرة أو عشرين عاما.

إن الفجوة التي سببتها «الثورة الثقافية» تجعل الأمر عسيرا في التعميم الدقيق، فقد كان المسار العادي للأجيال السابقة هو العمل لفترة طويلة كمخرجين مساعدين، ثم يقومون بإخراج أول أفلامهم وهم في سن الأربعين. كانت هناك عدة أسباب جعلت مخرجي «الجيل الخامس» لا ينتظرون طويلا، منها أن الكثير منهم عمل بالاستوديوهات الإقليمية الصغيرة التي لم يكن بها مجموعة من المخرجين المسجلين. الشيء الأخر أن ازدهار التليفزيون السريع وفر فرص عمل للمخريجين في جميع الاستوديوهات. وسبب آخر هو انتخاب المخرج المتوسط العمر «وو زيانج»



فيلم واحد ثمانية

رئيسا لأستوديو أفلام «زيان» في نهاية عام ١٩٨٣. الذي وضع سياسة للأستوديو تسمح بالاستعانة بالمخرجين الشبان الحاصلين على امتياز (حتى لو كان الأمر مثيرا للجدل).

كان أول نجاح تم تحقيقه بأستوديو جوانجزي الصغير عام ١٩٨٤. (جوانجزي مقاطعة على الحدود مع فيتنام وسط الجنوب الغربي للصين) هو تعيين ثلاثة من خريجي «الجيل الخامس» بالأستوديو، هم المخرج «زانج جنزاو» والمصور السينمائي «زانج ييمو» ومصمم المناظر «هي كون»، فكونوا، «وحدة أفلام الشباب» داخل الأستوديو وصنعوا فيلم «واحد وثمانية». يصور الفيلم حدثا من أحداث الحرب ضد اليابانيين، مجموعة من السجناء المقيدين، من بينهم ضابط من الجيش الشيوعي متهم ظلما، يطالبون بحريتهم حتى يمكنهم الدفاع عن أنفسهم - يتحقق لهم ذلك، ويكتشفون خلال تطور الأحداث أن هناك ذخيرة مختزنة من المشاعر البطولية. والفيلم لا يشبه أي فيلم صيني سابق من قريب أو بعيد. فالسلوك الوحشي واللغة الفجة امتزجت بالصور القاسية

غير الإنسانية على يد زانج ييمو، جعلت الفيلم يحمل توجها واضحا من عدم الاحترام للجيش الشيوعي. اعترض مكتب الأفلام في بكين وبصفة خاصة بالنسبة للضابط الشيوعي المتهم زورا. كانت هناك اعتراضات كثيرة مطلوبة قبل السماح بعرض الفيلم؛ بعضها كان بسيطا ومن السهل حذفه، والأخرى كانت تتطلب إعادة تصوير المشاهد. والنسخة المعدلة (تحتفظ برؤية الفيلم الأصلية، لكنها غيرت الكثير من المعاني المقصودة) تم عرضها في الصين وحققت نجاحا تجاريا كبيرا، لكنه منع من العرض بالخارج حتى عام ١٩٨٧. كان للفيلم تأثير كبير في الدوائر النقدية : فقد برهن الفيلم بأن السينما الصينية بإمكانها تحطيم القوالب المعتادة .

سرعان ما تبع فيلم «واحد وثمانية» أفلام أخرى من «الموجة الجديدة». ففي ستوديو «زياو زيانج» بمقاطعة «هونان»، قام «وو زينو» بإخراج فيلم «المرسوم السري»، وهو فيلم يمزج بمنهجية ونغمة ابتكارية بين موضوعات معينة بلا تحيز، ويتناول أيضا فترة الحرب ضد اليابانيين، ويحكي عن ضابط في جيش الحكومة القومية يرفض التستر على وثيقة محرجة موقعة من شيانج كاي شيك ويعد إظهار ضابط في جيش الحكومة القومية «كرجل صالح» سابقة أولى في السينما الصينية الشيوعية. في نفس الوقت قام «تشن كايجي» بتشجيع من صديقه زانج ييمو ، بتقديم طلب لنقله إلى ستوديو جوانجزي (وكان يعمل مساعدا للمخرج المتوسط العمر «هوانج جيانزونج» بأستوديو بكين منذ تخرجه) تمت الموافقة على طلبه، حيث كان ستوديو جوانجزي في حاجة إلى مخرجين، وهكذا التقي «تشن» بزميلي الدراسة «زانج ييمو» و «هي كون» وأنتجوا فيلم «الارض الصفراء» الذي أرسي قواعد التطور المستقبلي. في نفس الوقت تلقي«زوانج زوانج» (الذي بدأ حياته الفنية بفيلم تليفزيوني وعمل مخرجا مساعدا في فيلم للأطفال) دعوات للقيام بإخراج عدة أفلام للاستوديوهات الأقليمية الصغيرة في كونمنج ومنغوليا. كما منح ستوديو كونمنج الحرية الكاملة للمخرج «تيان» لإخراج فيلم «على أرض الصيد» وهو فيلم قاس وغامض، لا ندرك منه سوى أنه كان بمثابة نقد مدمر للأفلام الصينية التقليدية عن «الأقليات القومية».

ليس القصد من هذا المقال تقديم تاريخ كامل «للموجة الجديدة» الصينية، ولذا فلابد من عرض للتطورات العامة بإيجاز شديد. قوبل فيلم «الأرض الصفراء» بعدائية شديدة من أعضاء المؤسسة السينمائية القدامى، لكن نجاحه الكاسح في مهرجان هونج كونج السينمائي عام ١٩٨٥

(وبمشاهدة صينية بلغت ٩٩٪) فهذا يعني أنه لا يمكن تجاهله باعتباره فيلما منحرفا. كذلك هوجم الفيلم في الصحافة السينمائية من قبل لجنة تحكيم مهرجان «جوائز الديك الذهبي» السنوية، بأنه فيلم غامض وغير مفهوم وفوق مستوى الجمهور، واتهم صانعي الفيلم بمحاولة التعامل مع موضوع هم أصغر من أن يعرفوا شيئا عنه . وقد أصدرت مؤسسة السينما كتابا ضم كل المقالات النقدية للفيلم وهو الكتاب الوحيد عن فيلم واحد، منذ أن بدأت النشر.

لكن رغم الخلافات استمرت «الموجة الجديدة» في ترسيخ قواعدها خلال عام ١٩٨٥ ، ١٩٨٦. فواصل «وو زينيو» إخراج أفلام مبتكرة لأستوديو زياوزيانج، كما انتقل تيان زوانج زوانج إلى ستوديو «زيان» وأخرج عمله الثالث «سارق الحصان»، وتبعه إلى هناك كل من تشن كايجي وزانج ييمو. وبدأ المزيد من المخرجين الجدد العمل مثل زانج زيمنج في ستوديو بيرل ريفر في جوانجزو؛ وهوانج جيانزن، وزانج زين ، وفريق الرجل والمرأة زو زياوين وجو فانج في ستوديو زيان، وهيو ماي. بأستوديو أفلام الأول من أغسطس الذي يديره الجيش. كان من الواضح تأثير المخرجين الشبان على بعض المخرجين القدامى، فنجد مثلا هوانج جيانزونج و زانج توانزن، اللذين أخرجا من قبل أفلامًا ميليو درامية بأسلوب مسرحي تقليدي، يشرعان في صنع أفلام تعالج موضوعات غير مألوفة واعتمدا على الحوار المفسر بشكل أقل من اعتمادها على الصورة للتعبير عن أعمالهما. لكن الإنجاز الملفت للنظر ما قام به المخرج ووتيانمنج مدير أستوديو زيان، بأفلامه «نهر بلا ضفاف»، «حياة» و«البئر القديم» التي ظهر فيها اتجاه ثابت تجاه التعقيدات الأخلاقية والنفسية والسياسية، بعيدا عن الثوابت الأيديولوجية.

بحلول عام ١٩٨٩. استطاع هؤلاء المخرجون وآخرون أن يكونوا رصيدا لا بأس به من الأفلام بهذا الدم الجديد، رغم أنها لا تمثل سوى نسبة ضئيلة من المجموع العام لصناعة السينما. لكن منذ صيف عام ١٩٨٦، انهال عليها النقد بضراوة بشكل لا يتناسب مع حجمها بالنسبة للإنتاج العام لصناعة السينما .

فقد هوجمت بضراوة اللقطة الافتتاحية من ناقد شاب يدعى «زو ديك» في جريدة شنغهاي (١٨ يوليو ١٩٨٦)، كتب زو هجوما شرسا ضد المخرج المخضرم زي جين وأفلامه التي تجسد روح ستوديو شنغهاي وهي (شقيقات المسرح، أسطورة جيل تيانيون، ومدينة الخبيزة) . اتهم زو

المخرج زي جين باستخدام ما سماه (الكونفوشيوسية السينمائية) حيث يلجأ إلى التلاعب العاطفي الصارخ للسخرية من مضامين أخلاقية عتيقة. وقد نشر هذا النقد مع رد عليه من جيانج جنزو. وقد فجر هذا الهجوم النقدي جدلا شديدا سرعان ما انتشر عبر الصحافة الثقافية الصينية. على أن زو ديك في نقده لم يعرب عما كان يريد أن يراه بدلا من ميلو دراما زي جين، لكن توقيت الهجوم وظروفه كان بمثابة اعتراف وتصديق على أفلام «الموجة الجديدة» مثل فيلم «الأرض الصفراء» و «سارق الحصان». ومعظم الذين وقفوا إلى جانب «زي جين» استقرأوا هذا الاعتراف فيما بين السطور وسواء كان هذا الاعتراف مقصودا أم لا، فإن هذا الحركة الارتدادية العنيفة سرعان ما أعادت أفلام «الموجة الجديدة» إلى خط النار، وكما كانت مظاهرات الطلبة الفوضوية في ديسمبر ١٩٨٦، كان هجوم «زو ديك» هدية غير متوقعة لليسار المتشدد (وبالأخص المخضرمان الأيدوليجيان دينج ليكون وهيو كياويو) وكذلك للاتجاه المتحفظ السائد في صناعة السينما، الذي كان يخشى السينما الجديدة، ويستاء من نجاحها بالخارج.

التطور الهام التالي هو خطاب ألقاه وو ييجونج، مدير ستوديو شنغهاي وهو مخرج موهوب للغاية، في مارس عام ١٩٨٧. الذي نشر ملخصًا لكلمته في الجريدة القومية (جوانج بينج ريباو) في ٣٠ إبريل ١٩٨٧، وكذلك مقال مترجم لكرس بيري عن قوى السوق. لم يدافع «وو» عن أفلام زي جين بتفاصيل محددة ولكنه تحدث عن الأفلام وصناعها ومعيار الحكم عليهم طبقا لقدراتهم وجدارتهم، وتضمن الخطاب مقارنات بين المخرجين في مختلف العصور، والخلفيات التي كانت مضللة وغير ذات عون. لكنه واصل هجومه على صناع السينما الذي قنعوا بنجاح «الصالونات» في الأسواق الأجنبية، لذلك تم استبعاد أفلام «الموجة الجديدة» في مبيعات الأسواق الأجنبية باعتبارها تافهة، وفوق كل ذلك، فقد كان اهتمام ووس الرئيسي بالدعم المالي لصناعة السينما، التي فقدت ثلث مشاهديها العاديين في الثمانينيات. وعاب على أفلام «الموجة الجديدة» فشلها في استعادة هؤلاء المشاهدين، ودعا إلى إنتاج نوعية جديدة من السينما الترفيهية ذات الضمير الحي. تكون قادرة على إرضاء المشاهد المحلي وعلى كسب مشاهدين للسينما الصينية في الخارج. (ألقي «وو» خطابه بعد زيارة ستيفن سبيلبرج لشنغهاي لتصوير المشاهد الخارجية (لفيلم إمبراطور الشمس)، ومهما كانت احلام «وو» للنجاح العالمي بعيدة المنال، فلا يمكن إتهامه بانفاق أمواله



فيلم على أرض الصيد

حيث يتطلب الأمر ذلك. في ذلك الوقت الذي ألقى فيه خطابه، كان يضع اللمسات الأخيرة لفيلمه الجديدة (متاعب الصيني المهذب) وهو كوميديا تعتمد على المغامرات عن رواية لـ جول فيرن، وهو من نوع السينما التي تشغل باله. ومازالت هيئة التحكيم قلقة بشأن مستقبل الفيلم الذي يحقق مبيعات أجنبية قياسية.

ولو وافقنا وو ييجونج على رأيه، فسوف نجد أنه بمثابة توجه قوي نحو القومية، ويكشف عن رغبة لتحقيق مكانة عالمية، تتسم بهوية صينية بحتة. وهذا ما لمس أوتار قلوب القائمين بصناعة السينما الذين يشككون في أن أفلام «الموجة الجديدة» ليست «صينية خالصة»، لأنها لاقت إعجابا من الأجانب أكثر من الأفلام الصينية الأخرى. لكن قبل أن تواتي أحدهم الفرصة ليسأل نفسه، عن إمكانية تواجد فيلم صيني مثل «الأرض الصفراء» فإن مجرى النقاش سيأخذ مجرى آخر أكثر شراسة. كما أن الخلاف حول مزايا الأفلام الفردية، تحول فجأة إلى حملة ضد «التحررية البراجوازية» تسمح لليسار المتشدد بقص أي شيء تعترض عليه بشكل عملي. ظلت هذه الحملة متأججة بلا تحجيم معظم عام ١٩٨٧، (وأخيرا تم تقليص نفوذها إلى حد ما بواسطة مجلس الحزب

في أكتوبر)، وبتأثير مباشر ومتطرف على عالم الأدب والمسرح وصناعة السينما التي ستتضح فقط على المدى الطويل.

الموجة الصينية الجديدة لم تحتفي كثيرا بالشكل الغربي ولا أدارت ظهرها للموضوعات الصينية. بل العكس، فإذا كان هناك عامل واحد يربط بيم مجموعة مخرجين متباينين، مثل تشن كيج وهوانج جيانزن وزانج زيمينج فهو على وجه الدقة إيمانهم بجماليات الفيلم الصيني وإصرارهم على التعامل مع المشاكل المباشرة في المجتمع الصيني التي يعرفونها جيدا. فيلم «الأرض الصفراء» يعيد تقييم تجربة تتعلق بأوهام أو أساطير تاريخ الحزب الشيوعي (لقاء الجيش الشيوعي مع المجتمعات الريفية المتخلفة في الثلاثينيات) وينتهي بأن الفكر الشيوعي لم يستأصل التقاليد الإقطاعية بشكل حاسم كما توهم الحزب.

أما فيلم «أغنية البجعة» للمخرج زانج زيمنج فيؤرخ لما تم تغييره وما لم يتم في الصين، أثناء الحكم الشيوعي، من خلال تتبع الإحباطات والخيانات التي ألمت بالموسيقى العجوز «كانتونسي».



سارق الحصان

أما فيلم «آخر أيام الشتاء» لـ وو زينو، فهو أول فيلم يصور «الجولاج» وهو سجن كبير، في الصحراء الشمالية الغربية للصين. في حين يعرض تيان زوانج زوانج، لمظاهر الحياة الجسدية والروحية «للأقليات القومية» في منغوليا والتبت، دون وجود لشخصية «هان» الصيني المعتادة، من خلال فيلميه «على أرض الصيد» و «سارق الحصان». أما فيلم «ممرضة بالجيش لـ «هوماي» فيحسب ثمن التضحية العاطفية مقابل القيام بالواجبات لصالح الوطن. أم هوانج جيانزن فقد أعاد عنصر السخرية والتهكم للفيلم الصيني : ورغم أن الأحداث تجري في الحاضر، فإن فيلم «حادث المدفع الأسود»، يظهر إلى أي حد تقدم الصين في كل المجالات وحل كل المشكلات الاجتماعية، فيما عدا البيروقراطية .

هذه الأفلام تتميز بالتنوع والتأثير الكبير. لكنها بصفة عامة تشترك في عدة عناصر معينة فكلها ترفض الأعراف المسرحية التي لعبت دورا كبيرا في تقاليد «الاشتراكية الواقعية»: «كما أنها قللت من الحوار اعتمادا على الصورة التي تحمل عبء بناء المعنى. كلها تسعى للبحث عن موضوعات ورؤى جديدة كانت مفتقدة في الأفلام الصينية المبكرة.

كما ذكرنا من قبل، فإن كل الأفلام قائمة على رغبة لصياغة سينما صينية مميزة، بعيدة عن تأثير هوليوود، وسينما موسكو. والأهم من ذلك كله، أنها تتصدى للمباشرة والوعظ. وهذه الأفلام تستجوب نفسها، وتترك مساحة للتأمل بعد ثلاثة عقود من الأيدلوجية الأكيدة في السينما الصينية وأعادت تقديم الغموض. ولا يعني شيء من هذا أنها أحدثت فاصلا فكريا مع السينما الصينية في الماضي؛ كما أنه ليس هناك افتراض بأن هذا ممكن أو حتى مرغوبا فيه وأكون صادقا لو قلت إنها قائمة على إعادة تقييم فكرية لتقاليد السينما الصينية من منظور حديث. ربما تكون ميالة أكثر للنزعة الروحية للجناح اليساري الكلاسيكي في فترة الثلاثينيات، منها للخط «الماوي» للواقعية الاشتراكية، لكن هذا لا يجعلها بأي حال من الأحوال أقل تميزا من الناحية الثقافية .

قائمة الأفلام

- شقيقات المسرح. سيناريو : لين جيو ، زوجين، زي جين. إخراج : زي جين (ستوديا تيانما، شنغهاي، ١٩٦٥).

- أسطورة جيل تيانيون. سيناريو : لو يانزو. إخراج : زي جين (ستوديو شنغهاي، ١٩٨٠).

- نهر بلا علامات إرشادية. سيناريو : يي وايلن. إخراج : وو تيانمنج (ستوديو زيان، ١٩٨٣).

- حياة. سيناريو: لوياو. إخراج: وو تيانمنج (ستوديو زيان، ١٩٨٤).

- واحد وثمانية. سيناريو: زانج زليانج ، ووانج جنشنج. إخراج : زانج جنزاو (ستوديو جوانجزي، ١٩٨٤).

- المرسوم السري. سيناريو: كاي زايشنج، لين كينشنج. إخراج : وو زينيو (ستوديو زياو زيانج، ١٩٨٤).

- الأرض الصفراء. سيناريو: زانج زيليانج. إخراج: تشن كيجي (ستوديو جوانجري، ١٩٨٤).

- ممرضة الجيش. سيناريو: كانج ليوين ، دنج زيواكي. إخراج: هيو ماي. (ستوديو الأول من أغسطس بكين، ١٩٨٥).

- حادث المدفع الأسود. سيناريو : لي واي. إخراج : هوانج جيانزن (ستوديو زيان، ١٩٨٥).

- سارق الحصان. سيناريو: زانج روي. إخراج: تيان زوانج ستوديو زيان ، ١٩٨٥)

- على أرض الصيد. سيناريو: جيانج هاو، إخراج: تيان زوانج زوانج (ستوديو منغوليا، ١٩٨٥).

- أغنية البجعة. سيناريو وإخراج: زانج زيمنج (ستوديو بيرل ريفر، جوانجزي، ١٩٨٥).

- مدينة السبانخ. سيناريو زونج أن – تشنج. إخراج: زي جين (ستوديو شنغهاي، ١٩٨٦) .

- آخر أيام الشتاء. سيناريو:كياوزيزو. إخراج : وو زينيو (ستوديو زياو زيانج، ١٩٨٦).

- البئر القديم. سيناريو: زينج يي. إخراج: ووتيانمنج (ستوديو زيان ١٩٨٦).

- محن السيد الصيني. سيناريو: يى منجزي، كي منسان، هانزو برجر. المشرف على الإخراج: ووييجونج. إخراج: زانج جيانا (ستوديو شنغهاي، ١٩٨٧).

كرس بيري

قــوى الســوق

الجيل الخامس الصيني يواجه حافة الهاوية

تحدث الآن تغيرات هائلة في اقتصاديات السينما الصينية، لكن في العام أو العامين الماضيين دخلت هذه التغيرات مجال الكتابة عنها. وقد قمت بترجمة بعض الأمثلة لهذه الكتابات الجديدة، وهدف هذا التعليق هو تقديم وتعرية الأزمات الاقتصادية كما تتبدى. وأنا لا أشك في وجود مشاكل مالية، لكن لماذا مر وقت طويل حتى تمت الكتابة عنها، ولماذا تم تناولها بهذا الشكل وإعلانها ونشرها .

إن ربحية الأفلام الفردية في شباك التذاكر لم تمثل موضوعا رئيسيا في الحوار العام الذي يتداوله الناس في أنحاء الجمهورية منذ تأسيسها عام ١٩٤٩، وحتى فترة الثمانينيات. وهذا يرجع جزئيا لأن الاهتمام بذلك كان يعتبر تفكيرا برجوازيا بالنسبة للأيدلوجية التي كانت سائدة في تلك الفترة، وأيضا بسبب مجتمع تضاءلت فيه أشكال الإبداع وبالتالي فمن غير المقبول أن هذه الأفلام تمنى بالخسارة المالية بأي حال من الأحوال .

كل ذلك تغير في السنوات القليلة الماضي. ففي عام ١٩٧٩، تولى دينج زياوبينج السلطة وبدأ برنامجا للتغيير، يعرف الآن باسم (الإصلاح) خطوة خطوة. وتم التركيز ضمن أمور أخرى، على وحدات الدخل الفردية التي يتوقع لها أن تهتم بالكفاءة والإنتاج المتزايد والربحية. وظهرت نوعية جديدة من الأفلام الإصلاحية لترويج هذه السياسات. وبدلا من شخصيات العامل والفلاح والضابط في الأفلام ، أصبح لدينا الآن نوع جديد من مؤيدي العمل المتطور، يفخر بهم مستر ريجان ومسز تاتشر .

جاءت هذه المتطلبات، بالنسبة لصناعة الأفلام ذاتها ، في الوقت الذي يصعب فيه تحقيقها. وذلك لأن مجال فرص الإبداع قد زادت. وقد جاء في مقال لجريدة «الصين اليومية» التي تصدر بالإنجليزية في بكين تحت عنوان «حياة الليل الراقصة في جوانج دونج» يطري هذا الظاهرة[١] وذكرت الصحيفة أنه توجد الآن بأقليم جوانج دونج، الذي يتاخم هونج كونج أربعة آلاف وستمائة وثمانون قاعة للبلياردو، وأكثر من ثلاثة آلاف وثلاثمائة قاعة لعرض الفيديو، يؤمها مائة وخمسون

ألف مواطن يوميًا بالإضافة إلى بدائل أخرى عن السينما، تنتشر في كل المدن الصينية الرئيسية، تشمل صالات الديسكو، وحانات الكاراوكي اليابانية وصالات الشاي، ومطاعم الوجبات السريعة. وكانت مدينة بكين أول مدينة تفتح فيها مطاعم كنتاكي فرايد تشيكن، على بعد خطوات من ضريح ماو.

والأهم من كل تلك الظواهر الدخيلة، مجيء التليفزيون كوسيلة ترفيهية حيث كان منذ أقل من عشرات، لا يوجد إلا في قليل من المنازل وكان يعتبر وسيلة تعليمية، فلم يكن يبث سوى الأخبار والأحاديث السياسية، والتعليم الأكاديمي والمهارات المهنية. (كلمة تعليم في الصينية تشمل كل هذه المعاني). أما الآن فأكثر من ٤٨٪ من أصحاب المنازل لديهم أجهزة تليفزيون[٢]، حيث اتسعت دائرة البث لتشمل أعمالا تليفزيونية مكسيكية ومباريات الدوري لكرة القدم الإيطالية، وعددًا لا يحصى من المسلسلات المنتجة محليا.

مع تضاعف بدائل السينما، تضاءل جمهور مشاهدة الأفلام. وفي الصين يصعب الحصول على إحصائيات فعلية سنوية على المستوى القومي حتى يمكن مقارنتها. وعلى أي حال، ففي عام ١٩٨٧، جاء في مقال أن المناطق الحضرية فيما بين عامي ١٩٧٩ و ١٩٨٥، قل عدد العروض السينمائية بنسبة ١٧٪ وعدد المترددين بنسبة ٤٣,٥٪. أما في المناطق الريفية فقد تم إيقاف أربعة آلاف عربة عرض سينمائية متنقلة من مجموع مائة وخمسين ألف عربة كانت تخدم المناطق النائية[٣]. وجاء في نفس المقال أن عام ١٩٨٦، شهد ارتفاعا في عدد المترددين. ويذكر مقال آخر أن الارتفاع بنسبة ١٤,٧٪ بالنسبة للمشاهدين في المناطق الحضرية، بزيادة في أرباح شباك التذاكر قدرها ١٥,٥٨٪ خلال السبعة أشهر الأولي من ذلك العام رغم أنه يذكر أن عدد المشاهدين في المناطق الريفية كان يواصل تدهوره.[٤] في عام ١٩٨٧، حدث تحول كبير، فقد انخفض عدد المشاهدين الحضريين إلى ٢٠٠ مليون في الستة أشهر الأولى من العام، وارتفع عدد المشاهدين الريفيين إلى ٦٢٠ مليون[٥] وتم رصد نسبة ارتفاع طفيفة عن العام بأكمله.[٦] ورغم هذه العثرات فإن التوقعات على المدى الطويل لن تقدم على أسوأ الأحوال إلا علاجًا مؤقتًا.

ومما زاد الأمر سوءا بالإضافة إلى تدهور عدد المشاهدين، وانخفاض دخل شباك التذاكر، ارتفاع تكاليف الإنتاج بشكل كبير. وجاء في مقال في أواخر عام ١٩٨٦، أن تكاليف أجور الممثلين الثانويين تضاعفت، وكذلك إيجار مواقع التصوير. [٧] وهناك مقال آخر نشر في أواخر العام

الماضي يذكر أن تكاليف المواد الخام المستخدمة في صناعة الأفلام تزايدت منذ عام ١٩٨٠. بنسبة تتراوح ما بين ١٥٪ إلى ٣٦٪[٨].

نتيجة لكل ذلك، ففي عام ١٩٨٦، لم يحقق سوى عشرين فيلما تكاليف إنتاجه[٩] وفي أوائل فبراير من عام ١٩٨٧، كان الشعور بالأزمة عاما، وقد تم التعبير عنه في مقال تحت عنوان «هل الخلاص في الأفلام الملحمية»؟ دون خشية من أن يتساءل القراء بقولهم «في ماذا؟!»[١٠]

رغم تصاعد الحوار حول الأزمة الاقتصادية بحلول عام ١٩٨٦، كان ذلك بعد عدة سنوات قليلة من الإصلاحات الاقتصادية التي كانت قائمة (حوالي عام ١٩٨٠، طبقا للتقارير التي ذكرتها توا) في ذلك الوقت كانت لا تزال تدور محادثات ونقاشات تقليدية، واستغرقت وقتا طويلا حتى تغير الوضع. وقد استقوا معظمها من مقولة منتدى «يان آن» التي تقرر بأن الفن يجب أن يخدم السياسية، وهي مقولة «ماوية» تتوافق مع المفهوم الكونفوشيوسي القديم للفن كشكل من أشكال التعليم.[١١] منذ إنشاء الجمهورية الشعبية، تم تطوير نموذج، التزمت به السينما والأدب والفنون بصفة عامة للدعاية لسياسة الحزب وإبراز إنجازاته، وإذا لم يتم ذلك، تشن حملات دورية لتأديب صناع السينما.

كانت هذه الحملات تشن باسم الجماهير العريضة. هذه الجماهير التي أعلنت عدم رغبتها في تلقي ما تفرضه الكوادر السياسية، من خلال عدم إقبالها على دور العرض وتدهور شباك التذاكر، الذي بدأ مع بداية الثمانينيات. كان رد الفعل أن بدأت الاستوديوهات في إنتاج أفلام الكونغ فو والأفلام البوليسية وأشكال أخرى من الأفلام ذات الطابع الترفيهي للتكيف إلى حد ما مع تفرضه الظروف القائمة.

هذه الأفلام، كانت جزءا من الانحلال الثقافي والاستغلال الربحي. ربما يعود ذلك بشكل مباشر إلى عدم التكيف بين هذه الأفلام وبين المتطلبات النقدية القائمة في ذلك الوقت، أو لأن عدم التكيف هذا كان مبررا للقوى المتحفظة في السلطة لشن هجوم في أواخر عام ١٩٨٣، ضد هذا «التلوث الروحي». ورغم قصر هذه الحملة. إلا أنها تعد مثالا لآخر حملة رسمية يقوم بها الحزب والدول ضد صناع الأفلام دفاعا عن الفن الوعظي المباشر[١٢] .

رغم أن هذه الحملة «ضد التلوث الروحي» كانت الحملة الرسمية الأخيرة، إلا أنها لم تكن الجهد الأخير في مجال هذه الحملات. حدث ذلك في أواخر عام ١٩٨٥. ففي السنوات التي تخللت تلك الفترة، لم يحدث انقطاع في إنتاج الأفلام «السوقية»، من أجل إعادة المشاهدين، أو جذب مشاهدين جدد، خاصة وأن التليفزيون كان يدمر جمهور المشاهدين العائلي ويخلق مشاهدين ذوي تجمعات نوعية محددة. إلا أن ظهور فيلم «واحد وثمانية» عام ١٩٨٤، وفيلم «الأرض الصفراء» في نفس العام، كان بداية ظهور نوعية جديدة من الأفلام مختلفة تماما، لا تعمل لخدمة السياسية، أو على الأقل ضد السياسية الخاطئة. كانت هذه النوعية هي، أفلام «الجيل الخامس».

ومصطلح «الجيل الخامس» مشتق من الترتيب الزمني لمراحل مخرجي الأفلام الصينية والتي بدأت في الظهور بعد فيلمي «واحد وثمانية» و «الأرض الصفراء». كما أنه يشير أساسا إلى مجموعة المخرجين الذي درسوا السينما بأكاديمية الفنون بعد نهاية الثورة الثقافية عام ١٩٧٦. ومما ساعد على ظهور هذا المصطلح هو اختلاف أفلامهم الواضح والمذهل عما كان يقدم من قبل. فلم تتطرق موضوعاتهم إلى ما كانت تدعو إليه السلطة وقتئذ، التي كانت تروج له «جريدة الشعب اليومية» وأغلب وسائل الأعلام الأخرى. فعلى سبيل المثال نجد فيلم «واحد وثمانية» يتناول مجموعة من السجناء محتجزين من قبل الشيوعيين أثناء الحرب ضد اليابانيين، ومن ضمنهم ضابط متهم بالخيانة، وهو أمر فضلت السلطات عدم ذكره. علاوة على ذلك، فإن أفلامهم بدت مختلفة تماما عن الأفلام التي زاوجت بين أفلام هوليوود في الأربعينيات وبين أفلام الواقعية الاشتراكية السوفيتية، التي كانت مسيطرة على صناعة السينما الصينية. ففي فيلم «واحد وثمانية» وكذلك «الأرض الصفراء» استعملت الإضاءة المباشرة الكاملة والظلام، والأماكن المفتوحة بدلا من المركزية وتناظر المشاهد. وفي الأفلام اللاحقة «للجيل الخامس» مثل «سارق الحصان» و«الاستعراض الكبير» و «حادث المدفع الأسود» و«أغنية البجعة»، نجدها تتخلص من الأساليب القديمة، من خلال نوعيات جديدة مختلفة، من ضمنها الأشكال غير الروائية، والضرب على وتر الفردية إزاء الجماعية، التعبيرية، السخرية من جنون الاضطهاد للحزب وصناعة الأفلام الشخصية.

إزاء هذا الظهور السريع لمصطلح «الجيل الخامس»، فقد كان لهذه الأفلام الجديدة أثر مباشر على النقاد. وأطلقت مصطلحات أخرى، وبدأت تستخدم لتدلل على تميزهم، مثل «المدرسة

الأكاديمية» و«الاستكشافية»[١٣] ووسط هذه الموجة المفاجئة للأفلام الفنية، يبدو أن مقولات «يان آن» عن الفن قد تم نسيانها. فقد تكرر النجاح النقدي لـ «الجيل الخامس» في الصين عندما أرسل فيلم «الأرض الصفراء» إلى الخارج في أوائل عام ١٩٨٥، لكن المقالات والمناقشات التي جرت بعد العرض الأول للفيلم في مهرجان هونج كونج السينمائي، نبهت المسئولين إلى أن الفيلم يمكن أن يدرك على أساس أنه نقد لفشل الحزب في تغيير الحياة الفقيرة البائسة للصيني الريفي العادي. في خريف عام ١٩٨٥، بدأت ردود الأفعال ضد أعمال «الجيل الخامس»، بظهور سيل متدفق من الأفلام الترفيهية .

في البداية، لم تكن الحملة الجديدة واضحة في السياق العام للحوار، لكن تم منع عدة أفلام من التوزيع. وتم تطبيق هذا الحظر داخل الصين (مثل فيلم «سوبر ستار» المنقول حرفيا من فيلم «فلاش دانس») وخارج الصين (بمنع تصدير نسخ من فيلم «الأرض الصفراء») وكذلك «فيلم حادث المدفع الأسود»، بسبب تهكم الجيل الخامس من خلاله على البيروقراطية الحكومية، ورغم استحسان النقاد له ، إلا أن توزيعه أوقف تماما، لبعض الوقت. كل ذلك الجهد المبذول كان من أجل القيام بحملة دعائية شديدة أيدلوجية /ثقافية، لفيلمي «الفرقة الموسيقية الرائعة»، «ضابطنا المسرح من الجيش».

هذان الفيلمان كانا نموذجين لصناعة الأفلام المباشرة الوعظية التقليدية، حيث يمتدحان برنامج الحكومة للإصلاح بأسلوب كلاسيكي. في يناير عام ١٩٨٦، ظهر تقرير في الصفحة الأولى لصحيفة الشعب اليومية بأن فيلم «الفرقة الموسيقية الرائعة» قد شاهده مختلف قادة الحزب، المعروفون بحفاظهم على القيم القديمة، وعلى الأخص «دينج ليكون» و «هيو كياومو » اللذان ارتبط اسماهما بقوة بالحملة السابقة ضد «التلوث الروحي».. وقيل أنهما أعجبا بالفيلم، وعلق هيو كياومو قائلا : «يجب أن يعطي الضوء الأخضر للأفلام الصحية التي تعمل لصالح الاشتراكية ، لكل مواطن، وعلى كل مواطن أن يعطي ضوءا أحمر للأفلام السيئة»[١٤] خلال نفس الأسبوع، لحق الفيلم الثاني (ضابطنا المسرح من الجيش) بالفيلم الأول، وعرض الفيلمان كأكبر فيلمين، في أجازة عيد السنة القمرية الجديد. وأقيمت دعاية غير عادية في جميع أنحاء البلاد للأفلام الثمانية للعام الجديد ومن بينها الفيلمان السابقان[١٥] مع صور لهما في جريدة الشعب اليومية.

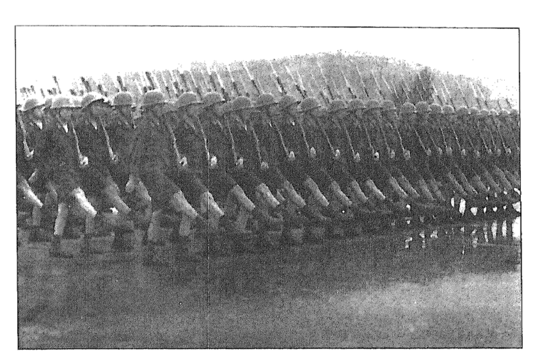


فيلم حادث المدفع الأسود : من إنتاج الجيل الخامس

رغم هذه البداية العدوانية، إلا أن الجهد الذي بذل للقيام بحملة جديدة لـ «الضوء الأحمر والضوء الأخضر» كما سأطلق عليها، لم يتعد مجرد الدعاية. وقد كان فشل هذه الحملة يعود بشكل كبير إلى أن المسألة كانت مجرد تخمين. وعلى أية حال، فقد كان الواضح أن صناعة السينما كانت ثابتة على موقفها لما كان يجري ، بدليل أن مخرجي «الفرقة الموسيقية الرائعة» و «ضابطنا المسرح من الجيش» لم يتعرضا لأي استدعاء من قبل الرقابة أو الأفلام الصحية.

مع الفشل الذريع لحملة «الضوء الأحمر والضوء الأخضر» يكون إصرار الحزب والدولة على تقديم هذه النوعية المباشرة من الأفلام قد وصل إلى نهاية الطريق، على الأقل في الوقت الراهن.

كما أن الاعتراف بالأزمات المالية التي حلت بصناعة السينما لعدة سنوات كانت دليلا على ذلك في حد ذاته. وسرعان ما تلاشت مقولة تحقيق أرباح. والسياسية المالية التي كانت تدفع الاستوديوهات إلى أن تضع عينها على الحد الأدنى للربحية منذ انقضاء هذا العقد، أصبحت هباء. كذلك اختفت الشكاوى من الاستوديوهات التي تنتج أفلاما تجارية بحجة أنها مادية التفكير.



فيلم : الاستعراض العظيم

بحلول مارس عام ١٩٨٦، ظهر مقال يتناول المبدأ القديم الذي يقول «بأن الإنتاج ينبغي أن يكون مقبولا لدى الذوق الجماهيري والذوق الرفيع»،(١٦) ورغم أن هذا المبدأ ينادي بالوسطية وعدم الإذعان للسوقية، إلا أنه يؤكد بضرورة الحاجة إلى الترفيه عن الجمهور بشكل أقوى عما كان يتم من قبل .

رغم أن ذلك كان انتكاسة للقوى المحافظة في الحزب والدولة، إلا أنها مارست ضغطا شديدا على «الجيل الخامس». وعلى الرغم من أن أفلامهم لاقت استحسانا نقديا إلا أنها لم تنجح تجاريا. فالفيلم الصيني المتوسط المستوي يبيع مائة نسخة، والقليل من أفلام «الجيل الخامس» وصلت إلى هذا المستوى. وفيلم «الأرض الصفراء» لم يبع سوى ثلاثين نسخة داخل الصين، والباقي باع أقل من ذلك. والأفلام الأكثر شهرة في قلة المبيعات هي الأفلام غير الروائية التي تتناول «القلة العرقية»، للمخرج تيان زوانج زوانج المهاجم للمعتقدات التقليدية. فلم يبع سوى نسختين من فيلمه «على أرض الصيد» الذي يستعرض الحياة التقليدية المنغولية، للمكاتب الرئيسية لشركة

أفلام الصين من أجل أغراض مرجعية وليس من أجل التوزيع، والفيلم الثاني «سارق الحصان» عن الحياة في التبت ولم يبع منه سوى سبع نسخ فقط(١٧).

ومع ذلك فقد اكتسب تيان شهرة واسعة حققها لنفسه، أكثر مما كانت ستحققها له مبيعات أفلامه، حينما أجرى معه لقاء في سبتمبر ١٩٨٦، في أكثر المجلات الفنية انتشارا بالصين «السينما الجماهيرية»،(١٨) بدا تيان غير مبال بشكل واضح بقلة معجبيه، وأعلن أنه يصنع أفلاما لمشاهدي القرن القادم. وكانت هذه الملاحظة الأخيرة هي التي علق عليها الجميع. وخلال شهري نوفمبر وديسمبر نشرت المجلة ردود فعل المقابلة، وأغلبها كانت غاضبة. فإذا كان الفشل في خدمة السياسية التي أصبحت في وضع ضعيف، فكيف يتسنى لها مهاجمة «الجيل الخامس» أو أي مجموعة أخرى لصناعة الأفلام، إن الفشل في خدمة الاحتياجات المباشرة للجماهير العريضة من المشاهدين تتطلب دعما أكبر.

أما الضجة التي أثيرت حول تيان، فقد اعترضتها الحركة المعادية «البرجوازيون الليبراليون» التي بدأت في أوائل عام ١٩٨٧، كرد فعل للتظاهرات الطلابية التي وقعت في نهاية العام السابق. وقد انطلقت هذه الحركة على مستوى المجتمع كله متمثلة في نقاشات حول السينما بطريقة تكشف عن الكثير من الإجراءات التي اتخذت، مثل إعادة التنظيم والتصنيف الذي حدث منذ الحملة الفاشلة لـ «الضوء الأحمر والضوء الأخضر». وبداية فقد كانت هذه النقاشات غائبة تماما عن مجال السينما. ولم أجد أي مقال يتعدى التأييد العام لمناقشة أي نوع من الأفلام ينبغي إنتاجها، وما لا ينبغي. أما بالنسبة لحركة البراجوزيين الليبراليين، فيمكن اعتبارها في المجالات الثقافية، بمثابة عودة للمعارضة التقليدية ضد الترفيه «السوقي». وهذا الوضع استنفد تماما، كما رأينا، ولم يعد يلائم عالم السينما الذي يواجه أزمات مالية، بسبب فشله في إرضاء أذواق الجماهير.

وعلى أي حال، عندما حدث هذا، فإن المقال الوحيد المهم الذي صدر عن «أعداء الليبراليين البرجوازيين» أكد الاستراتيجية المحافظة الجديدة ومحاولة توحيد التجمع الجديد للقوى الناشئة ضد «الجيل الخامس». وهناك مقال لـ ووييجونج بعنوان «ينبغي علينا أن نكون فنانين سينمائيين، نحب الناس جدا»، نشر في مارس ١٩٨٧(١٩) وأعيد نشره في أنحاء البلاد بعد شهر، وهذا يشير إلى الدعم السياسي العريض، من قبل المحافظين الذين كانوا لا يزالون يتمتعون بالقوة.

أول ملمح هام هو أن وو ييجونج من صناع السينما، وواحد من المشهورين جدا. في السنوات القليلة الماضية، قام صناع السينما المحترفون بتكوين جبهة متحدة كرد فعل لتحركات الحكومة، ولم يسمحوا بسياسية «فرق تسد» واستخدامها ضدهم. أما ملاحظات ووييجونج التي كان أغلبها موجها ضد «الجيل الخامس» والنقاد والشبان الذين يساندونهم، فقد أعطت إشارة بانتهاء كل ذلك. وبسبب ذلك فقد اكتسب كراهية أبدية من قبل كثير من صناع السينما الصينية، الذين يعتبرونه الآن خائنا. وحتى بعض الذين اتفقوا معه في الرأي ، قالوا لي سرا، إنهم يرفضون كلامه علنا في مثل هذا الوقت .

لماذا يتحتم على «وو» أن تكون لديه الرغبة في كسر المألوف ومهاجمة «الجيل الخامس»؟ لابد أن «الجيل الخامس» يتحمل بعض اللوم في ذلك، لأنهم لم يخجلوا إطلاقا من معارضتهم للسينما التقليدية الصينية. فقد صرح زانج ييمو المصور في فيلم «واحد وثمانية» وفيلم «الأرض الصفراء» ومخرج فيلم «الذرة السكرية الحمراء» بمنتهى الصراحة عن أول فيلم «للجيل الخامس»، «واحد وثمانية» بقوله : «هناك أمر واضح تمامًا – وهو أنه لابد أن يكون مختلفا عن الأفلام السابقة» ... فهناك الكثير من الزيف في السينما الصينية الحالية ونحن لا يعجبنا هذا على الإطلاق[٢٠] وحتى لو لم تكن هذه الملاحظة قد قيلت، وكذلك المقابلة التي تمت مع تيان زوانج زوانج ، فإن مجرد مشاهدة أفلامهم يتضح منها أن أبناء «الجيل الخامس» مصممون على تمييز أنفسهم عن الجيل الأقدم.

علاوة على ذلك، فإن وو ييجونج ينتمي إلى جيل سينمائي صيني سابق، وقد يكون له مبرر خاص لرفض «الجيل الخامس» و «الجيل الرابع». ولكون هذه المجموعة من المخرجين التي ينتمي إليها «وو» ثم تدريبها قبل نشوب «الثورة الثقافية» عام ١٩٦٦، فلم تكن لديهم الفرصة لممارسة المهنة إلا بعد سقوط «عصابة الأربعة»، عام ١٩٧٦. وسرعان ما واتتهم الفرصة وأثبتوا وجودهم كمجددين قبل أن يظهر «الجيل الخامس». لم يكن ذلك الأمر يشكل مشكلة بالنسبة لمن يملك روح المغامرة منهم، لكن لمن هو مثل «وو» فإنه بمثابة النهاية. كانت بداية أعمال فيلم « ذكرياتي عن بكين القديمة» وفيلم «الشقيقة الكبرى»، لكن في الوقت الذي عرض فيه فيلم «جامعة في المنفي» فقد بوغت تماما لأن الفيلم لم يحقق نجاحا نقديا أو في شباك التذاكر. وأخرج مؤخرا فيلما كوميديا منخفض المستوي حافلا بالتهريج بعنوان : «محن السيد الصيني» عن رواية لجول فيرن وإذا تماشينا مع مقالة، فسنجد أنه لم يتقبل الفشل بشكل جيد.

الأمر الثاني، بالرغم من أن هذا المقال جعل من «وو» متحدثا باسم المعادين «للتحرر البورجوازي» في السينما، إلا أنه لم يشر إلى الهجوم القديم على صناعة الأفلام «السوقية»(٢١) كما أن حديثه مزيج متناقض بين القديم والحديث، وأقرب إلى أن يكون أشبه بالتحليل النصي، على مسئوليته الشخصية . ففي لحظة نجده يسخر من النقاد الشبان الذين يستخدمون كلمة «اكتشاف»؛ وفي اللحظة التالية نجده يستخدم هذه الكلمة، للفخر بأفلام الأستوديو الخاص به.

ومع ذلك وبالرغم من زلات مثل هذه، نجده يعمل من أجل وضع جديد ثابت للعلاقة بين القيم القديمة والوضع الاقتصادي الجديد. فمن ناحية، يعرض «وو» لمقولة مؤتمر «يان آن» المعتادة عن «القيمة الأساسية للسينما كوسيلة لجعل الأمور أكثر شعبية للجماهير» لكنه بدلا من أن يطبق ذلك ضد السينما السوقية ، نجده يقارنها بسينما الصالونات؛ قائلا «أن التفوق لا يتأتى إلا من خلال إعجاب الجماهير العريضة بأعماله». وفي حين لا يتمادى «وو» بالقول بأن نجاح شباك التذاكر لا يساوي التفوق، نجد «وو» يصرح بجلاء في كتابه بأن التفوق مستحيل دون تحقيق نجاح في شباك التذاكر، وهذا موقف يختلف تماما عن قول زوانج زوانج من انه يصنع الأفلام لمشاهدي القرن القادم .

توجد في هذا المقال إذن محاولة هامة جدا، لإعادة تنظيم القوى وحشد المشاهدين الذين اكتسبوا – حديثا – قوة بالاختيار الفعال للمعروض من الأفلام، وصناع السينما التقليديين، وربما السياسيين المتحفظين من أعداء التحرر الليبرالي، كلهم في جانب واحد. وهذا يختلف تماما عن الماضي، عندما كانت قوى الدولة/الحزب، تميل إلى الانعزال عن مواجهة جبهة متحدة من صانعي الأفلام. هذه المقالة تحاول عزل جزء من مجتمع صانعي الأفلام. ضد أي أحد آخر مثل «الجيل الخامس».

رغم أن حركة التحرر الليبرالي انحسرت سريعا فإن بقية عام ١٩٨٧، شهد عددا كبيرا من المقالات تناقش الحاجة إلى أفلام «ترفيهية» وكيفية إنتاجها. وأفردت مجلة السينما الجماهيرية عددا كاملا لمناقشة الأفلام الكوميدية، التي كانت تعتبر لفترات طويلة نقطة ضعف في السينما الصينية، رغم أنه النوع الذي يحقق مبيعات في الخارج،(٢٢) واتبعت ذلك بنشر رسالة تتساءل فيها عن السبب في تفضيل الشعب الصيني دائما للأفلام الأجنبية عن الأفلام الصينية.(٢٣) وردا

على ذلك تلقوا أكثر من ١٥٠ رسالة نشر بعضها في عددي نوفمبر وديسمبر للمجلة. ورغم أن بعض الرسائل ترجع السبب إلى سوقية الأفلام الأجنبية، إلا أن أغلب الرسائل ركزت على أن السينما الصينية ينقصها شيء ما. وبتصفح أي جريدة يومية أو مجلة سينمائية في هذه الفترة، فسوف نجد المزيد من المقالات تناقش هذا الموضوع. وإن كان فات أحدكم بعض ما يدور فهناك مقال بأحد الجرائد يرى بوضوح بأن «حمى» الأفلام الاستكشافية التي ظهرت خلال الفترة القليلة الماضية، قد أخلت مكانها لـ «حمى» الأفلام الترفيهية[٢٤] والمقال يعني استمرار الضغط على «الجيل الخامس».

إن أي شكوك ترى أن هذا هو الاتجاه الرئيسي لمناقشة تطور الأزمات الاقتصادية، قد يقابل ببعض الأشياء التي تثير الدهشة، في هذا النقاش. أولا، الشيء الملفت للنظر، باستثناء دفاع تيان زوانج زوانج الشرس، فقد كان هناك اهتمام قليل جدا، حول أحقية الأفلام الخاسرة في التمويل، رغم أن ذلك لم يكن مشكلة قبل اكتشاف الأزمة الاقتصادية أخيرا في عام ١٩٨٦. وعلى أي حال، فإن الطليعية تعتبر تقليدًا لينينيًا محترمًا. و فكرة دعم الأفلام الفنية من الأفلام التجارية لم يتم مناقشتها بشكل علني رغم أنها واقع ملموس يمارس في الاستوديوهات التي ترغب في إنتاج أفلام فنية. كذلك لم تتم مناقشة إصلاح نظام التوزيع، حتى يسمح للأنماط المختلفة بالظهور وتنمية الفكر الفني للمشاهدين[٢٥] .

ربما الأهم من ذلك، أن الاتهامات الموجهة لأفلام «الجيل الخامس» وصناعها، بحجة شباك التذاكر، قد تزايدت منذ لقاء تيان زوانج زوانج، لكن لم توجه ضدها تهمة أنها من ضمن الأفلام الخاسرة في الصين. وهذا الأمر لا يثير الدهشة عندما يدرك المرء مدى الخسارة في شبابيك الأفلام الأخرى. يفسر ذلك وو تيانمنج رئيس ستوديو زيان بقوله «هناك ثلاثة نوعيات من المشاهدين في الصين». «المشاهد الحكومي، والمشاهد الفني والمشاهد العادي». ويضيف بأنه بالرغم من ضرورة قيام الأستوديو بإرضاء الأذواق الثلاثة معا، وهذا من النادر أن يتحقق، لأن الأستوديو يقوم بتصوير أفلام متنوعة لمشاهدين متنوعين[٢٦] فأفلام الكونغ فو والأفلام البوليسية تتناسب مع المشاهد العادي، أما بالنسبة للمشاهد الفني فهي الأفلام «الاستكشافية» وبالنسبة للمشاهد الحكومي فهي حاليا أفلام الإصلاح .

ولم يعد سرا اليوم بأن الأفلام الإصلاحية لم تعد ناجحة لدى المشاهدين مقارنة بأفلام «الجيل الخامس»، رغم عدم وجود إحصائيات تؤكد ذلك. وهذا موضوع لم يدخل مجال النقاش الخاص بنجاح شباك التذاكر[٢٧] . هذا بالإضافة إلى أن أفلام «الجيل الخامس» لا تشغل أكثر من ١٠٪ إلى ١٥٪ من الإنتاج السنوي وبميزانية منخفضة عادة، في حين أن الأفلام الإصلاحية تتطلب ميزانية كبيرة وتشغل ٤٠٪ من الإنتاج السنوي. إنها عبء ثقيل على الاستوديوهات عن أفلام «الجيل الخامس» أو الأفلام الاستكشافية، لكن الاستوديوهات لا تجرؤ على رفض صناعتها، ولاأحد يستطيع مهاجمتها لعدم اجتذابها المشاهدين بعد .

وكما كتبت في بدايات عام ١٩٨٨، فإن استعراض الأزمات الاقتصادية ضد الجيل الخامس بدأت تجني ثمارها. وفي الترجمة للمقابلة التي تمت مع المخرج زانج جنزاو (من الجيل الخامس)، تحت عنوان «مخرج متغير» نجدها تتعارض تماما مع المقابلة التي تمت مع تيان زوانج زوانج تحت عنوان «المخرج الذي يحاول تغيير الجماهير». وهي أيضا أثارت نقاشًا حادًّا، كما حدث مع خطاب وو ييجونج. فقد دعا زانج إلى مساندة التجارب من ناحية، ويريد من ناحية أخرى الاقتراب أكثر من الجماهير، ويسعى لنقطة التقاء بين الفن وشباك التذاكر. وهو بالتأكيد يبدي خجلا من فشل شباك التذاكر على العكس من تيان. وحقيقة، فلقد تخلى زانج عن أسلوب المعتقدات القديمة منذ فترة طويلة قبل الكثيرين من أبناء «الجيل الخامس» و أنتج أفلاما تجارية بحتة بعد فيلم «واحد وثمانية»، واضطر بعض مخرجي الجيل الخامس، مؤخرا للحذو حذوه، رغم عدم رغبتهم في ذلك. وقامت المخرجة هيوماي بإخراج فيلمين نفسيين هما «ممرضة الجيش» وبعيدًا عن الحرب، ورغم نجاحهما نقديا إلا أنهما لم يحققا أي نجاح في شباك التذاكر وقد فسرت هي ذلك بقولها: «بغض النظر عن أي شيء آخر، فعندما لا تحقق أفلامك أي أرباح، فإن طاقم العاملين لا يحصل على علاوة». «الآن أنا أريد أن أصنع فيلما يحقق أرباحا للأستوديو»[٢٨] حتى تيان زوانج زوانج إضطر لعمل فيلم بأسلوب الـ بي .بي . سي عن إعداد لقصة كلاسيكية قصيرة. بعنوان « الممثلون الجوالون» وعندما عبرت له عن دهشتي بعد قراءة نسخة الفيلم التقليدية جدا، شرح لي لماذا قبل هذا العمل بقوله: المسألة أشبه بخروجك للتسوق ولا تجد ما تريده، فينتهي به الأمر إلى شراء الفجل». حتى المتفائل دائما زانج ييمو اعترف بأنه لا يجد أي أفلام تثير الاهتمام أنتجت في عام ١٩٨٩[٢٩] .

ومع هذا ، فإن الصين في حالة تدفق مستمر، وفي الوقت ذاته وبينما يسري تأثير هجوم شباك التذاكر لعام ١٩٧٨، على الجيل الخامس، فقد ظهرت دلائل أكثر إيجابية أهمها حصول زانج ييمو على جائزة الدب الذهبي عام ١٩٨٨، بمهرجان برلين السينمائي الدولي عن فيلم «الذرة السكرية الحمراء» وهي بلا جدال أعلى جائزة حصل عليها فيلم صيني. وتمت تغطية هذا الحدث من خلال الصحافة في الصين، والأكثر أهمية أن الفيلم حقق نجاحا كبيرا في شباك التذاكر في الصين نفسها. كانت التذاكر تباع بسعر يتراوح ما بين ٦٠-٧٠ سنتا، وهو أعلى من المعدل العادي لسعر التذاكر الذي يتراوح ما بين ٢٠-٣٠ سنتا، وانتعشت تجارة السوق السوداء للتذاكر. وللمفارقة العجيبة وعلى عكس توقعات الكثيرين فإن أحد أعضاء «الجيل الخامس» هو الذي فتح الطريق أمام معادلة إرضاء الذوقين «الشعبي والرفيع» علاوة على ذلك، فإن التغطية الإعلامية والتهليل الرسمي بهذا النصر يشير إلى أن هناك قوى أخرى في الدولة/الحزب غير القوى المحافظة .

بصفة عامة، فإن السنوات القليلة الأخيرة شهدت سلسلة من التغيرات، ومن بينها الأزمة الاقتصادية التي اتخذت حجة لدعم الموقف الضعيف للحزب/الدولة المحافظة، وتشويه سمعة «الجيل الخامس» وقد نجحت هذه الإستراتيجية بشكل مؤقت ، ويتضح ذلك من خلال التغيرات التي حدثت في الإنتاج السينمائي.كما أن نجاح فيلم «الذرة السكرية الحمراء» من ناحية أخرى دليل على أن «الجيل الخامس» يرد الهجوم. أما الشيء غير الواضح في هذا المنعطف، هو هل سيكون لدي أبناء «الجيل الخامس» من المخرجين الأخرين، القدرة على اجتذاب المشاهدين بنفس القدر، وما هو الثمن الذي سيدفعونه مقابل تحقيق ذلك. ومهما حدث وكيفما سارت الأمور لصالح المحافظين أو المثقفين الراديكاليين، فإن فيلم «الذرة السكرية الحمراء» يشير إلى أن هذا الصراع سيجري طبقا لقيم المتطلبات الجديدة لشباك التذاكر، التي حلت محل عناصر محددة لحوارات مؤتمر «يان آن» القديمة.

ملاحظات

١- جريدة الصين اليومية (بكين)، ٢٥ نوفمبر ١٩٨٧ .

٢- جريدة الصين اليومية (بكين)، ٢٧ يناير ١٩٨٨.

٣- «سوق الفيلم في حاجة ملحة لدراسات: مجلة تشاينا فيلم تايمز شنغهاي، ٢٨ فبراير ١٩٨٧ .

٤- «الجمهور الحضري يتزايد في السبعة أشهر الأولى» مجلة تشاينا فيلم تايمز شنغهاي، ١٨ أكتوبر ١٩٨٦ .

٥- «دور السينما تفقد المشاهدين» جريدة الصين اليومية، ١٨ أغسطس ١٩٨٨.

٦- «الإثارة والسقوط تجذبان مشاهدي السينما» جريدة الصين اليومية، ٢١ يناير ١٩٨٨.

٧- «ضرورة إيقاف الطلب المتزايد لأجور تصوير الأفلام في السينما والتليفزيون»، مجلة تشاينا فيلم تايمز شنغهاي ١٥٢ نوفمبر ١٩٨٩.

٨- «استوديوهات السينما تحتاج لسياسة الدعم» وين هوي نيوز شنغهاي، ١١ نوفمبر ١٩٨٧ .

٩- «إصلاح نظام الأفلام أصبح ضرورة ملحة» وين هوي نيوز، شنغهاي، ٢٣ نوفمبر ١٩٨٧.

١٠- وين هوي نيوز (شنغهاي)، ٦ فبراير ١٩٨٧.

١١- بوني إس، ماكدوجال. «أحاديث ماو زيدوندج، ومناقشات في مؤتمر يان أن عن الأدب والفن». ترجمة لنص عام ١٩٤٣، مع التعليق ، اوراق ميتشجان في الدراسات الصينية رقم ٣٩ (آن آربور : ١٩٨٠) .

١٢- يمكن إرجاع أسباب الفشل السريع، إلى الافتقار لرد الفعل بين الناس من مخاوف قيام «ثورة ثقافية» أخرى، وإنسحاب الاستثمار الأجنبي، والتعاون الذي كان يعتمد عليه أصحاب سياسة الإصلاح في الصين من أجل نجاح سياستهم الاقتصادية .

١٣- أحكمت «الاستكشافية» سيطرتها اكثر من «المدرسة الأكاديمية» التي ظهرت مع «الجيل الخامس» دون أي تفسير من بعض المقالات التي تبعت ذلك. «المدرسة الأكاديمية» إشارة إلى إكاديمية بكين السينمائية، الوحيدة التي تقوم بتدريس السينما، والمقر الرئيسي الذي تعلم فيه «الجيل الخامس» وهذا المصطلح يطلق بالتحديد على خريجي دفعة ١٩٨٢. ولعل ظهور مصطلحات كهذه تعتبر جزءا من تطور الحوار المتنوع حول السينما الذي يرى فيها نشاطا مستقلا عن السياسية والاقتصاد واي فن آخر. وهذا الأمر يعود إلى أواخر السبعينيات .

١٤- صحيفة الصين اليومية، بكين ، ١٢ يناير ١٩٨٦، ترجمتي .

١٥- صحيفة الصين اليومية، بكين ، ٢٥ يناير ١٩٨٦. تعرض الأفلام عادة في أوقات مختلفة. بواسطة شركات التوزيع المحلية، ولذا نجد أن الإعلانات تظهر في الصحف المحلية .

١٦- مقال زونج يينج «الاستحسان» من قبل الذوق الشعبي والذوق الرفيع معيار فني عالٍ مجلة السينما

الجماهيرية، ١٩٨٦، ص ٣.

١٧- كل هذه الأرقام من خلال مقابلة مع زو زياوجين نائب مدير التخطيط والبحث شركة أفلام الصين، في ١٥ فبراير ١٩٨٨. وقد يكون أكثر الأفلام نجاحا لـ «الجيل الخامس» فيلم «المرسوم السري» الذي باع ٢٤٠ نسخة، وفيلم«حادث المدفع الأسود» الذي باع ٩٩ نسخة، وهو أقرب منافس. أما فيلم «الذرة السكرية الحمراء» صحيح أنه أبلى بلاء حسنا، لكن لم تتوافر حتى وقت هذه المقابلة أي أرقام لمبيعاته .

١٨- انظر الترجمة .

١٩- انظر الترجمة.

٢٠- مقابلة أثناء مهرجان هاواي السينمائي الدولي، ٢٨ نوفمبر ١٩٨٧ .

٢١- مقال حديث لمؤرخ أفلام غربي، يعتبر مقال «وو» بمثابة هجوم تقليدي للحكومة ضد الانحرافات عن الخط التقليدي. رغم أنني لا أتفق على أن «الجيل الخامس» يواجه عداءا كبيرا، إلا أنني أعتقد أن هذا التعديل هو تبسيط مبالغ فيه لنص تم النقاش حوله، ودليل على وجود خط حكومي جديد. أرجع إلى مقال جيرمية بارمي «المفوضون الثقافيون في عيون الكاميرا»، المجلة الاقتصادية للشرق الأقصى، ١٠ مارس ١٩٨٨، ص ٤٢ .

٢٢- أي كي. مقال «الكوميديا ، النوع الأكثر تحقيقا للمبيعات بالخارج»، السينما الجماهيرية - بكين. ١٩٨٧، ص ٧.

٢٣- أنظر الترجمة .

٢٤- «عن حمي الأفلام الترفيهية» وين هوي نيوز ، شنغهاي، ٢٦ يونيو ١٩٨٧.

٢٥- حتى أكون منصفا فإن لقائي مع وو زياوجين بين لي أن تجارب البيت الفني قد قامت في كل من شنغهاي وجوانجزو، ومع هذا، فقد قوبلت بنجاح قليل، ليس بسبب أن هذه الموضة قد تلاشت، بل وللمفارقة الساخرة أن التجهيزات الفنية لم تكن متوفرة بما فيه الكفاية لإثبات جدارة هذه البيوت الفنية كما ينبغي.

٢٦- مقال «بعيدًا عن الغرب» - نهضة ستوديو زيان للسينما. بقلم كرس بيري، مجلة سينما الصين، بكين، ١٩٨٦، ص ٣٤ .

٢٧- كان وو زياوجين صريحا معي بخصوص هذا الموضوع - فقد اعترف قائلا : «لم ينجح الكثير من الأفلام الإصلاحية - وأعتقد أن هذا يرجع إلى أنها حتى عندما لا تحاول مراءاة الناس ، فإنها لا تكون واقعية بما فيه الكفاية».

٢٨- لقاء كرس بيري مع «هيومي» المخرجة السينمائية والضابطة، مجلة «إعادة بناء الصين»: النسخة الإنجليزية ١٠ إبريل ١٩٨٨، ص ٥٥ .

٢٩- المرجع السابق.

وثائق مترجمة

خطاب قارئ يدعو الناس للتفكير

مو زنج

إلى محرر مجلة السينما الجماهيرية

تحية طيبة

أنا بائع تذاكر بأحد دور السينما. أحب عملي، لأنني أوفر بعض المتعة لكثير من الناس المتعطشين لمشاهدة الأفلام السينمائية، إلا أنني في السنوات القليلة الماضية، أحسست بنوع من القلق والضيق، أحيانا كنت أشعر بأنني على وشك المرض.

هناك سبب واحد فقط لذلك، وهو أن أفلامنا الصينية (أعني الأفلام المنتجة في الوطن الأم) أصبحت موضع تجاهل، والأدهى من ذلك، أنها مشوبة بالازدراء!.

ولطبيعة عملي، فأنا أحتك بالناس في المصانع والهيئات الإدارية والمدارس لتسويق التذاكر. وما أن أتصل بهم تليفونيا حتى يكون تساؤلهم الأول: «هل الفيلم صيني؟ لو أنه كذلك فلن نذهب!» وعندما أقوم ببيع التذاكر من خلال شباك السينما، ويكون الفيلم صينيا متوسطا، ألاحظ أن الإقبال ضعيف. وعادة ما يكررون السؤال عن الفيلم : «أهو جيد؟ هل هو جيد حقا؟» يسألونني وأبصارهم وأصواتهم تنم عن حذر شديد، وكأنهم يخشون أن يخدعوا. يتساءلون ويتساءلون، وهذا بالطبع يقلل من احترامي لنفسي وحماسي».

ولإحباطي، شرعت في التعرف على السبب، وأخذت أقارن بين الأفلام الأجنبية والأفلام المحلية، (وأقصد بالأفلام الأجنبية، هونج كونج وتايوان، والأفلام الغربية). واكتشفت أنه عبر السنوات القليلة الماضية كان دخل شباك التذاكر من الأفلام الأجنبية والمحلية بدار العرض التي أعمل بها متساويا تقريبا، وأننا عرضنا أفلاما محلية بما يوازي أربعة أضعاف الأفلام الأجنبية.

لكن لماذا لا يفضل المشاهدون أفلامنا الصينية؟ (وبصفة خاصة الحضريون منهم) بعض المترددين على دور السينما يتحدثون عن ذلك بنوع من السخرية: «عندما تذهب لمشاهدة فيلم أجنبي فإن الفرص

لخداعك واحدة إلى أربعة، في حين تتعرض للخداع بنسبة أربعة إلى واحد إذا كان الفيلم صينيا. ومن يريد أن يدفع نقودا مقابل أن يستغفل؟».

أذكر في الربيع قبل السابق، كنا نعرض فيلما من هونج كونج «الضحكات الثلاثة» كانت السينما كاملة العدد لعدة أيام ابتداء من الساعة الثامنة صباحا وحتى العاشرة مساء. وذات ليلة حضر زوج وزوجته من العاملين في مجال الإخراج ، ووقفا أمام باب دار العرض. وأخذ يسألان الناس المتزاحمين لشراء التذاكر بأعلى الأسعار : «لقد شاهدتم الفيلم قبل ذلك، لماذا تريدون مشاهدته ثانية؟ وجاءت الإجابة على لسان أحدهم «لقد رأيت الفيلم ثلاث مرات، ومازلت أريد مشاهدته - لقد أدمنته !» وانصرف الزوجان وهما لا يعرفان فيما يفكران - لم يفكرا كثيرا في الفيلم على الإطلاق.

أيها الرفقاء المحررون، اليوم نعرض فيلما صينيا تكلف إنتاجه مليون «يوان» وهذا أول عرض له، ولا يوجد بصالة العرض سوى ثلاثة عشر متفرجا فقط، وحقيقة أنا أخشى رؤية تعبيرات وجوهم عندما يخرجون. أنا واقع بين إحساس بالضيق وشعور بالإكراه، وأنا أكتب لكم هذا الخطاب. ولا أعرف حقا هل أغضب من جمهور المشاهدين أم أغضب من صناع أفلامنا .

ما هو سبب كل ذلك بالضبط ؟

هل يمكنكم التوصل إلى تفسير يقنعني ويقنع الكثير من المترددين على دور السينما ؟

أنا في الانتظار !

مع كل التقدير والاحترام

مو زونج ، شنغهاي

نشر هذا الخطاب أصلا في مجلة (السينما الجماهيرية) ١٩٨٧ : ٨ بكين، ص٢

يانج بنج

مخرج يحاول تغيير المشاهدين

حوار مع المخرج الشاب تيان زوانج زوانج

الصحفي : سمعت أنك لا ترغب حقا في إجراء تغيير بالنسبة للمشاهدين.

تيان : (يبدو مشدوها، ثم يزول هذا التعبير فجأة) لا يوجد سبيل لهذا التغيير ! ولم يحدث أن قمت بأي تغيير للمشاهدين .

الصحفي : كثير من المترددين على دور السينما، لم يستوعبوا فيلم «سارق الحصان» عندما عرض، ربما يكون ذلك برهانا على ما تقول .

تيان : لقد قمت بتصوير فيلم «سارق الحصان: لكي يشاهده جمهور القرن القادم. هناك نوعان في أي فن : الفن الشعبي والفن النقي الخالص. وفي الموسيقى، على سبيل المثال، الموسيقى السيمفونية، لا يمكن أن تهبط إلى مستوى الموسيقى الشعبية، لكن كليهما ضروري. كل منهما يؤثر في الآخر .

الصحفي : لكن الفيلم أنتج بأموال الدولة، وبتكلفة غالية. ورغم ذلك لم يبع نسخة واحدة، فلماذا عهدت إليك الدولة بإخراجه؟

تيان : أجل، كانت هناك خسائر اقتصادية في تلك الفترة لكن الأمر كان ضروريا. قال وو تيانمنج ذات مرة : «أفضل فيلما لا يبيع ولا نسخة واحدة، طالما تتوفر فيه الجودة»[1]. وأنا لا أرى أن يقف المرء عند عمل واحد لشخص، أو لمجموعة. دعونا نقلل من الصراخ والعويل، لأن عملا لشخص واحد يختلف بعض الشيء عما هو سائد. لو لم يوجد فيلم «الأرض الصفراء»، لما ثار كل هذا الجدل حول جماليات الفيلم، وما كانت السينما حققت أي تقدم .

الصحفي: لكن المخرج صاحب التوجه الاستكشافي لابد أن يضع الجمهور في ذهنه، ويبذل ما في وسعه للاقتراب منه .

تيان : أنا لا أوافق على هذه الصيغة. يجب أن تكون المسألة مسألة اقتراب بعضنا من بعض. عندما بدأت الموجة الجديدة في فرنسا، أحدثت ضجة كبيرة أيضا، وكان هناك من هاجمها من كل الجوانب. لكنهم ثبتوا بحزم، وكان من نتيجة ذلك جذب جمهور عريض. هناك بعض الأفلام في بعض المهرجات الفرنسية تتسم بالجفاف، لكن العروض مكتظة للغاية، بعدها يقوم الجمهور بمحاورة

المخرج لساعات. لماذا يتقبل الجمهور بالخارج كلا من الأفلام التجارية والفنية، ولا يحدث هذا في الصين؟. هذا يظهر اختلاف نوعية جمهورهم. سألني شخص فرنسي ذات مرة، مع كل هذا الجدل، ويقصد الآراء التي قيلت عن الأفلام الاستكشافية المتعددة في الصين (فهل تكمن المشكلة في الجمهور، أم في المخرجين الشبان؟ قلت، أنني أخشى أن أقول إن المشكلة الرئيسية هي الجمهور.

الصحفي : شجب كاتب ألماني ذات مرة الجمهور بقوله «فليذهب القراء إلى الجحيم، والناس عامة!» هل توافق على ذلك؟

تيان : (يحك رأسه وهو يشعر بالارتباك قليلا) إلى حد ما، لكن الأمر لا يستقيم بدون جمهور، لأنك لابد أن تفكر في كيفية الاستمرار بدون جمهور. إذا لم يكن هناك جمهور فقد تلعنه، بنفس القدر الذي تريده، ولن تجد وسيلة تثبت أن اتجاهك سليم أم لا، سوى الجمهور. فقد كانت لوحات فان جوخ تبشيرا بمذهب الفوفيزم*، لكنه كان يجهل ذلك آنذاك، ولم يكن هناك أحد يثبت له ذلك، لذا فقد عاش حياة شاقة للغاية. ومقارنة بـ بيكاسو فقد كان أكثر حظا. فلولا وجود فان جوخ لأصبحت أعماله غريبة، وما عاش حياة يسيرة. وهذا ما أدى إلى أن يكون فيلم «الأرض الصفراء» محظوظا كذلك. لقد جاء في الوقت المناسب وأمدنا بالدعم من خلال التضحية التي يتعرض لها الرائد. ورغم تعرضه لكثير من النقد، فإن معظم الناس يدركون أنه يمثل مستقبل السينما الصينية الآن .

الصحفي: أنت تبتعد عن السينما، دعنا نتكلم عن فيلم «سارق الحصان» بالذات. فقد قال بعض الناس إنه من الأفضل القول بأنه «سارق الحصان» فيلم تسجيلي عن العادات بدلا من القول بأنه فيلم روائي، إنه مشهد واحد تتوالى فيه العادات المحلية، ومن غير الممكن أن تحدد ما يدور، فماذا بحق الله يريد المخرج أن يقول؟ لقد شعرت بذلك أنا نفسي .

تيان : كم مرة شاهدت الفيلم ؟

الصحفي: مرة واحدة.

تيان : أرى أن تشاهده ثانية. موضوع الفيلم بسيط للغاية -هو في الحقيقة عن العلاقات بين الإنسانية والدين وبين الإنسانية والطبيعة. إن رسالة الفيلم واضحة تماما، وإلا كيف تمكنا من إدراك تعصبنا أثناء الثورة الثقافية؟ أما بالنسبة للعادات فليس فيها شيء صعب على الفهم، ولا توجد فيها

* مذهب الفوفيرم: مذهب في فن الرسم متحرر من قيود التقاليد (المترجم)

أي غرابة. كل ما في الأمر أن منطقة التبت غير مألوفة بالنسبة لنا وبعيدة عنا. لقد راود نفس الشعور زانج زنزن ، وزانج تشنجري ، وشي تشنج[٢] بعد مشاهدة الفيلم. في البداية لم يشاهدوا سوى العادات وحاولوا فهم المعاني المتعلقة بها، لكنهم بعد المرة الثانية من مشاهدة الفيلم، رأوها مجرد عادات وليس أكثر.

الصحفي: إذن فالعادات ليست لها صلة بموضوع الفيلم على الإطلاق. عند القيام بعمل فيلم، لا يمكن للمخرج أن يختار مجموعة من المواد لا صلة لها بفحوى الفيلم، ولا يقدم مواد لا يستطيع المشاهدون أن يدركوها على الإطلاق. وبالنسبة لغير المألوف يكون من المعتاد أن نستخدم مواد يقبلها الجمهور. المطلوب هو، بعض التفسير، سواء من خلال الحوار، أو الرواية أو العناوين الفرعية. لو كان الأمر كذلك لأصبح الوضع مقبولا .

تيان : لو كنت اعتمدت على الشرح والتفسير، ما كنت صنعت الفيلم. هناك خمسة مشاهد دينية في «سارق الحصان» قمت بشرح وتفسير أحدها مرة، فماذا يمكن أن أفعل بباقي المشاهد؟ أهل التبت لديهم عشرات الاحتفالات كل عام، وكل احتفال يتميز بعلاقة خاصة بوجود الأشياء الطبيعية .

إن مغزى الدين في حياتهم يفوق تصورنا أو فهمنا. خذ مثلا مشهد «رقصة الشبح» فهذه حدوتة قائمة بذاتها. لماذا توجد الشرور في العالم، إن لم تكن بسبب وجود العديد من الأشباح والمسوخ؟ ولهذا يأتي أتباع بوذا من الحراس المحاربين لأبعاد المسوخ والأشباح باستخدام رؤوس الثيران كنوع من الوقاية. هذا المشهد يحدث بعد وفاة ابن الشخصية الرئيسية ربيو، ويعبر فيه عن ندمه لسرقة الحصان. بعد ذلك تبدأ رقصة أخرى، ويولد الطفل الثاني، لكن الشخصية الرئيسية لا يمكنها إعالة الطفل، وهكذا يضطر إلى العودة لعهده القديم ويسرق الجياد ثانية. قد يجد المشاهدون صعوبة في فهم مغزى هذه العادات التي تقوم بها الشخصية الرئيسية. إنها ثقافة مختلفة. أنت في حاجة إلى كثير من الإعداد وجمع المعلومات الوفيرة. وإذا تصفحت بضع كتب عن ديانة التبت ستكتشف أموراً عديدة تسهل لك الأمور. وبالمناسبة أود أن أخبرك بشيء مثير، فقد بدأ الاهتمام الشخصي للناس بالتبت بعد مشاهدة الفيلم، وهم الآن يخططون لزيارتها والتعرف عليها على نفقتهم الخاصة.



فيلم «سارق الحصان» إخراج تيان زوانج زوانج في التبت

الصحفي: لكني لم أفهم طبيعة شخصية سارق الجياد. في البداية يقول إن ذلك حدث عام ١٩٢٣، وهذا لا يهم في شيء سواء حدث عام ١٩٢٣ أو عام ١٩٨٣، فسرقة الجياد عمل خاطئ، فلماذا إذن أظهره الفيلم بهذه الصورة ؟

تيان : سرقة الجياد شائعة جدا في التبت، لدرجة أنها تعتبر مهنة، ولأسباب تتعلق بالطبيعة الجغرافية وقصور التنمية الاقتصادية، فالجياد في التبت تعد نوعا من العملة، ولذلك فسرقة الجياد تحدث كثيرا. وبالنسبة لي، لو أنني أصبحت سارق جياد، فذلك يعادل كوني نجارا، ولا أشعر بأي فرق .

الصحفي: لكن الفيلم لم يوضح السبب الذي جعل ربيو يسرق الجياد. وما مدى فقره ؟ هل سرقة الجياد هوايته، أم أنه أجبر على ذلك ؟ الفيلم لم يوضح ذلك، وبالتالي فإن الجمهور ليس في وضع يسمح له بالحكم .

تيان : أنا لم أفكر في هذه المشكلة. وربما لأنني تعودت الذهاب لمناطق الأقليات القومية، فإن ذلك يسهل على فهم ما كتبه المؤلف الأصلي للعمل.

الصحفي: هل فيما قلناه أي تجاوزات ؟ وهل تمانع في نشر هذا الحوار ؟

تيان : ليس هناك تجاوزات. افعل ما يحلو لك.

ملاحظات مترجم المقال

١- كان وو تيان منج رئيس ستوديو زيان للسينما، الذي أخرج له تيان زوانج زوانج فيلم «سارق الحصان» عام ١٩٨٦، تحت رعاية الأستوديو الأم، بكين.

٢- كلهم مؤلفون شبان مقرهم في بكين .

تم نشر هذا الحوار بمجلة «السينما الجماهيرية» ١٩٨٦ : العدد التاسع ص ٤.

مخرج متغير

حوار مع زانج جنزاو

أجراه جاوجين

جاو: كثير من مخرجي «الجيل الرابع»[١] من ضمنهم هوانج جيانزونج وزانج زيين[٢] قالوا إنهم يخشون صحوة «الجيل الخامس»، لأنهم يعتقدون أن صحوة «الجيل الخامس» ستشكل تحديا قويا لهم.

زانج: ماذا تعني كلمة «صحوة»؟

جاو: لكي أبسط الأمر، إنها مسألة جذب الجمهور .

زانج: هذه الصحوة لابد أن تحتل مكانها، فالأفلام تصنع لكي يشاهدها الجمهور. وإذا كان لا أحد يريد مشاهدتها. فكيف يمكن أن يبدأ المرء الحديث عن المنافع الاجتماعية ؟

جاو : باعتبارك مخرج فيلم «واحد وثمانية» فكيف تفسر قيامك بإخراج فيلم «انهضي أيتها الصين» وفيلم «القاتل الوحيد»[٣]؟

زانج: (بعد لحظة صمت) اهتمامي الأول هو أن أبقى في الساحة السينمائية، أليس كذلك ؟ لو أن بقائي هذا تعرض للتهديد، فإن الحديث عن تحقيق أهداف وطموحات مضيعة للوقت. وحتى

أكون صريحا معك، لو أنني لم أقم بإخراج فيلم مثل «واحد وثمانية»، ربما لم يكن في مقدوري الاستمرار كمخرج. خذ مثلا تيان زوانج زوانج فقد أخرج فيلميه «سارق الجياد» و «على أرض الصيد» بخسارة قدرها عشرة آلاف من اليوانات. ولم يذهب أحد لمشاهدتهما. فهل تعتقد أن أستوديو زيان يقدم على التعاون معه مرة أخرى؟ .

جاو: هل تعني أنك تغيرت بسبب الجمهور؟

زانج: عن العلاقة بين الفنانين والجمهور، لا يسع المرء إلا أن يتكلم عن التغير المتبادل والهارموني أو التوافق في جو إبداعي عادي للغاية. وهذا غير متوافر الآن، أو على الأقل ليس بشكل كامل. والموقف الحالي هو عبارة عن عدة أفلام متباينة الأساليب، وعندما يتم عرضها تضيع الأهداف الأصلية تماما.

جاو : يشعر البعض بوجود انقسامات واضحة بين مخرجي «الجيل الخامس»، خاصة تيان زوانج زوانج التي تمادت استكشافاته إلى أقصى حد، وبصفتك واحداً من هؤلاء الذين يناهضون هذا الاتجاه العام، وكلا كما يمثل تضادا واضحا. فما رأيك في ذلك ؟

زانج: الانقسام أو الاختلاف شيء طبيعي جدا. فليس هناك جيل واحد من المخرجين يشبهون بعضهم. كل واحد منهم لديه إدراك مختلف ومشاعر متباينة بشأن الفن والحياة. كل شخص له أسلوبه الخاص! أما بالنسبة للمغالاة في التجريب، فأنا أشعر حقيقة بأن التجريب الرسمي ضروري جدا، للتحول من الكم إلى الكيف، ولابد للمرء أن يمر بعدة مراحل.

جاو : بعض المخرجين يقومون حاليا بالبحث جاهدين عن موقف مثالي للتوافق ما بين الرقابة والتعبير الفني، وما بين التسلية والفن. هل تعتقد أن هذا الأمر له أهمية ما ؟ .

زانج: أنه أمر ضروري جدا! أنا نفسي سعيت لتجاوز هذا التعارض منذ وقت طويل، لكنه صعب جدا. هناك أمور عديدة تلعب فيها الصدفة دورا كبيرا. فلا أحد يرغب في معارضة المعايير المقبولة سلفا. الفن السينمائي مغلف بطبقة من الوعي الجماعي الرقيق، لكنه جامد في نفس الوقت. وسيتطلب الأمر العديد من الجهود الفردية للفنانين لاختراقه. في عالم السينما، لابد أن نلجأ إلى الفردية.



فيلم «واحد وثمانية» إخراج زانج جنزاو

جاو : هل لاحظت بشكل عام، أن أعمال مخرجي «الجيل الخامس» لا تحقق نجاحا في شباك التذاكر ؟ هل يعد ذلك نقطة ضعف أم قوة ؟ وهل أنت ترى الجمهور بمثابة آلهة أم أعداء؟

زانج : لابد من مناقشة الأمرين. أولا، إن المستوى الثقافي للفيلم بالنسبة للغالبية العظمى من رواد السينما منخفض بشكل يثير الشفقة. والتشجيع المفرط لذلك، سيهبط بالمستوى الفني بلا جدال، لكن إذا لم تقم بإطرائها على الإطلاق، فلن يكون هناك سبيل للتواجد على الساحة الفنية. لا شيء يمكن عمله. فيلم «القاتل الوحيد» أقل مستوى من فيلم «واحد وثمانية» لكنه باع عشرات النسخ. كيف تفسر ذلك؟. ثانيا : هناك أقلية من الناس تفضل الأفلام الفنية الخالصة. خذ مثلا «الكوميديا الإنسانية»[٤] « Lisao » : تلك القصيدة الرائعة للشاعر الصيني القديم كيويوان. من قرأها في الماضي، أو يقرأها حاليا، أو سيقرأها في المستقبل؟ لن يكون سوى قلة قليلة من الناس .

وأنا أتساءل عما إذا كانت الأمور ستكون على هذا النحو من الآن فصاعدا: لابد أن يقوم المرء بصنع القليل من الأفلام الترفيهية، حتى يستطيع المواصلة، ثم يصور بعض الأفلام الفنية الجادة ليقوم ببعض الاستكشاف. إن المسألة تتأرجح بين هذا وذلك .

جاو : علمت أنك قبلت القيام بإخراج فيلم بعنوان «الخروج بشرط» فماذا تهدف من ورائه؟

زانج: أريد فقط ... أن أكسب قليلا من المال من أجل الأستوديو .

ملاحظات مترجم الحوار

١- يوجد تقسيم زمني شائع بين النقاد الصينيين في تاريخ السينما الصينية يقسمه إلى عدة أجيال من المخرجين. «الجيل الرابع» ويتكون من المخرجين الذين تم تدريبهم قبل قيام «الثورة الثقافية» عام ١٩٦٦، لكن لم تواتهم الفرصة لممارسة مهاراتهم إلا بعد سقوط عصابة الأربعة عام ١٩٧٦. «الجيل الخامس» يتكون من المجموعة التالية من الطلاب الذين تخرجوا من مدرسة السينما الوحيدة في أكاديمية السينما ببكين. أي دفعة عام ١٩٨٢، وكذلك المخرجين الشبان الآخرين.

٢- هوانج جيانزونج مخرج تجريبي تتضمن أعماله أفلام «كما تريد، والسيرة الطيبة، وأسئلة الأحياء، والعفة.» أما زانج زين فهو معروف بإنتاج المزيد من الأفلام التجارية. مثل فيلم «النهر الهادئ الصغير» وهو فيلم حربي مناهض لليابانيين، وفيلم الكونغ فو «الجديلة السحرية».

٣- «واحد وثمانية، انهضي أيتها الصين! والقاتل الوحيد» أفلام من إخراج زانج جنزاو. الفيلم الأول أنتج عام ١٩٨٤، وقام بتصويره زانج ييمو في الظلام، بنفس الأسلوب الذي استخدمه مجددا في فيلم الأرض الصفراء، ورغم أن فيلم واحد وثمانية أنتج قبل فيلم الأرض الصفراء، ويعد الفيلم الأول «للجيل الخامس» وسمح بعرضه في الخارج مرة واحدة فقط، إلا أنه لا يتمتع بنفس الشهرة خارج الصين مثل فيلم «الأرض الصفراء». الأفلام التالية لزانج جنزاو كانت تجارية، ورغم أنها حققت أرباحا للأستوديو، إلا أنها لم تحز إلا على تشجيع نقدي قليل داخل الصين.

٤-لي ساو Lisao، قصيدة شعرية شهيرة من القرن الرابع ق.م للشاعر كيويوان.

نشر هذا الحوار بمجلة أخبار السينما الصينية، العدد ٥٦، بكين في ٥ إبريل ١٩٨٧.

ينبغي علينا كفنانين سينمائيين أن نحب الناس بعمق

وو ييجونج[١]

ما أود أن أقوله اليوم شيء كبحته داخلي منذ وقت طويل وأرجو أن تعتبروه مجرد خواطر لمخرج سينمائي .

مع بداية النصف الثاني من العام الماضي، بدأ الناس في إثارة ضجة تجاه كل نوعيات النقد إلى ما يسمى «صيغة زي جين»[٢]. وأرى أنه فيما يتعلق بالناحية الموضوعية أن ذلك الأمر سيؤدي بالسينما الصينية إلى الطريق الخاطئ. حيث كنت أشعر دائما مهما كانت مساعي الفنانين المبدعة، من حيث الأسلوب، والشكل ، والصيغ الخلاقة، وحظوا بمرتبة عالية وأهملوا الناس والأمور التي يهتمون بها، فإن الناس في النهاية لن يعترفوا بهم أو يقبلوهم. ومن ناحية أخرى، فإنه إذا استطاع كاتب أو فنان أن يجعل قلبه يتزامن مع نبض الزمن، ويتواصل مع أذواق الناس، ويسعى بوعي لتحقيق طموحاتهم، في هذه الحالة، فلا يهم أي ضجة يثيرها بعض الناس، لأن أعمالهم سوف تلقى القبول دائما، ويعجب بها قطاع كبير من الناس ولن يولي زمانهم. ولن تكون أعمالهم أبدا من النوع الذي يعفو عليه الزمن.

إن التقاليد والتجديد أمران متداخلان، ولا ينبغي على المرء أن يركز على أحدها على حساب الآخر. الفنان لا يمكن أن يكون مثل ووكونج، الملك القرد الذي انبثق من شق في الصخر.[٣] إن التطور والفردية والتكوين في أسلوب تفكيرهم واجتماع فنهم عملية لا تنتهي أبدا. كيف يمكن للمرء التخلص من التقاليد كلها؟ فبدون التجديد والتطوير يمكن أن تصبح التقاليد راكدة وعقيمة متحجرة.

بعض الناس متحمسون جدا حاليا لهذا الغموض.[٤] وأنا أعتقد أن هذا المفهوم في حد ذاته هراء. إن عظمة الفنان تكمن في قدرته على فهمه الواعي للحاضر وعرض الماضي بعمق. وإذا أبدى أحدهم ازدراءه لواقع الحياة اليوم، واندفع بجنون وراء «الغموض»، فسيصبح مثلما قال لوزون، كمن يرفع شعره لأعلى في محاولة لرفع نفسه عن الأرض.[٥] ما الفرق بين ذلك وبين المثالية الفرضية؟ وعلى الرغم من أن «الأنا» لا يمكن أن تغيب عن أي عمل إبداعي للفنان، إلا أنك إذا وضعتها فوق كل شيء آخر، فلن يحترمك الزمن ولا الناس.

هناك بعض الناس يقولون. «بأنه ليس بالضرورة أن يكون الفيلم جيدا حتى يجذب الناس» وهذا شيء غريب للغاية. ودعونا نكن صرحاء في هذا الشأن . كل فنان له تصور لجمهوره في ذهنه، لكن كلمة جمهور تعني التنوع. لو أنني قلت سأصنع فيلما لنفسي، فهذا سيعد ببساطة كذبا. ما هي نقطة البداية في الإبداع ؟ لمن تصنع أفلامك. ولن يكون بالطبع مفروضا على الناس. على أي حال، فالتاريخ يثبت أنه إذا لم يكن هدف الفنان خدمة كل الناس الذين يرعاهم، ورغم أن أعماله قد يتقبلها بعض الناس، ربما لشهرتها في فترة ما، لكنها لن تدوم، ولا جدال في ذلك . وإذا ألقينا نظرة على الكلاسيكيات، فإن أيا منها لم يصمد أمام اختبار الزمن والجماهير العريضة من الناس!

لو عدنا ثانية إلى زي جين، فأنا أعتقد أن أقيم شيء في أعماله، هي التي قامت على أسس واقعية صلبة. لقد كرس كل إخلاصه ومشاعره في ابتكار سلسلة من الشخصيات التي تجسد العصر، وهكذا يقدم لنا أفكاره ومشاعره عن العصر على الشاشة.

البعض يقول بأن السينما يجب أن تبتعد عن فكرة القبول، من كلٍّ من الذوقين الشعبي والراقي، وأن نفصل ما بين الفني والترفيهي والتعليمي. ويتصورون أن المسألة في منتهى السهولة. قدماء السينمائيين في الصين أثنوا على فكرة القبول من كلا الذوقين الشعبي والراقي، والمستوى العالي، الذي حققوه في ظل هذا التوجه، لكن نجاحها كان عزيزا. من الصعب صنع فيلم لجمهور محدود، وبمستوى فني عال، لكن الأصعب من ذلك صنع فيلم له جمهور عريض ويحقق مستوى فنيًا معينًا. وحاليا، فإن معظم صناع أفلامنا لا يمكنهم إرضاء أي من الذوقيين. ولهذا ينبغي ألا ينتحي النقاد المنظرون جانبا بعيدا، وألا يكونوا ضيقي الأفق. هناك البعض الذي يصر على خوض مجال الاكتشاف، وكأن مجرد ذكر لفظ الاكتشاف يرفع من قيمة أعمالهم. وفي الحقيقة، لو أنك قمت بتحليل بعض تلك الأعمال بالتفصيل، ستكتشف مدى الانخفاض الشديد لمستواها التنظيري ولهذا، فإذا نحن تطلعنا إلى الوراء، فأعتقد أننا يجب أن نثق في أنفسنا بشكل أكبر.

كيف كان حال الإنتاج في ستوديو شنغهاي في العام الماضي حقيقة؟. لما كان الفن يهتم بتنوع الموضوعات والأساليب وتطوير أفكار جديدة والقدرات الإخراجية الفردية إلخ. لذا فقد حدثت تغيرات كبيرة. ولو تناولنا بعض الموضوعات المتنوعة على سبيل المثال، نجد لدينا ثلاثة مخرجين شبان أخرجوا أفلامًا مستقلة العام الماضي. أولها «الشمس الأخيرة» عن كبار السن ويشجع على

التعاون ما بين الشباب وكبار السن، والفيلم «الثاني»، «أنا وزملاء الدراسة» ويتحدث عن فترة الشباب وما يحدث بين الشباب، والثالث بعنوان «محاصر في نهر متجمد» وهو عن تأبين الحزب. كذلك أفلام لسكان المدن منها فيلم «كتاب مقدس للبنات» وأفلام للأطفال منها «مقصف الأطفال»، و «الطالبة المفقودة»، وكان هناك انطلاقة كبيرة لأفلام المراهقين، وأفلام إصلاحية أخرى، مثل «المقاطعة تي» ١٩٨٤-١٩٨٥، وأفلام ملحمية مثل «رئيس فوق العادة»، و «مدينة الخبيزة». وقد أظهر العاملون في هذه الأفلام سواء من الكبار ومتوسطي العمر والشباب مواهبهم الفنية. أما بالنسبة لسوق الفيلم، فكان متوسط مبيعات أفلام ستوديو شنغهاي ١٥٦,٩ نسخة في عام ١٩٨٦، أي أكثر من أي أستوديو سينمائي آخر، بل ويفوق المعدل القومي.

في الوقت الذي كانت فيه شنغهاي تنتج أفلاما جيدة على المستوى الفني والتجاري تعرضت لثلاث موجات من الهجوم، وأقواها حاولت اكتساح الجميع، الكبار ومتوسطي العمر والشباب كذلك. أنا لا أصدق أن ذلك كان مجرد مصادفة.

منذ عام ١٩٨٢، راودني شعور غريب بأن بعض التوجهات المستمدة من نظرية الفيلم ليست صحيحة تماما، لكنني لم أتبينها قبل ذلك مثلما أتبينها الآن بوضوح. تعود الناس حاليا على الشكوى من سينما شنغهاي بقولهم : «لا نخرج منها بأي نظرية». نعم، فسينما شنغهاي كانت دائما تؤكد على الجانب العملي، أما الأعمال التنظيرية فقد كانت ضعيفة جدا. ويرجع ذلك لقصورنا في مجال التنظير، وقد كنا نعاني في صمت. وهذا ما جعلنا ننشئ مكتبا فنيا للأبحاث النظرية، والتزمنا بأن نجعله ناجحا.

الأبحاث التي أنجزها الباحثون تعاملت مع جوهر الأفلام، وبدأت بمناقشة موضوع «الطلاق بين السينما والمسرح». لكن منذ ذلك الحين بدأت بعض الأبحاث تتجه تدريجا نحو الابتعاد عن الواقع، وتجريد فن السينما وجعله ملغزا، ومضوا به بعيدا عن رسالته القيمة باعتباره وسيلة تبسط الأمور لجماهير الناس. من المشاكل الكبيرة في نظرية عالم اليوم قلب قيمة الفيلم رأسا على عقب. أيهما يأتي أولا - وجوده كقيمة أو قيمته الأساسية (٦)؟ لو أن فنانا صنع فيلما دون وضع الجمهور في اعتباره على الإطلاق، فكيف يتسنى له إذن التعرف على قيمة الفيلم الأساسية، كوسيلة تبسيط للموضوعات لجماهير المشاهدين؟. إن الأمر يبدو كما لو أن صناعة الفيلم أصبحت أكثر أهمية من

صنع ذلك النوع من الأفلام التي نصنعها. في رأي أن هذا قلب للقيم، وأصبحت قيمة تواجده في حد ذاتها تحتل مكانة عالية غير ملائمة. بالطبع لا يمكن إنكار أن قيمة وجود الفيلم لها استخدام معين، لكن المغالاة في تقييمه تؤدي إلى قلب الموازين.

في فرنسا وإيطاليا ودول أخرى، هناك نوع من السينما التجريبية متخصص في تقديم أفلام بأساليب جديدة في التقنية. وللعلم ، فإن التجارب الفنية، والممارسة الفنية ليست نفس الشيء ذاته. ولا يمكننا أن نأخذ بعض هذه التجارب الأجنبية في لغة الأفلام ونستخدمها كمعيار لممارساتنا الإبداعية. إن قيمة صناعة الأفلام في حد ذاتها ليست بهذا القدر من الأهمية، ولابد أن نستمر في الاعتماد على القيمة الأساسية. ولهذا كتبت في التقرير اليومي للإخراج الخاص بي أثناء قيامي بتنفيذ فيلم «ذكرياتي عن بكين القديمة» كتبت (المهم هو ما ترويه، وليس كيف ترويه)(٧). على أي حال، فبعض هؤلاء الذين يعيشون في عالم التنظير قلبوا العلاقة بين هذين الشيئين الآن، فأصبحت «كيف تروي» هي الشيء الأساسي، و«ماذا تروي» تراجعت ويتم التفكير فيها فيما بعد. أعتقد أن هذا ضد قوانين الفن.

قد يرد على بعض الناس ويقولون: «ما الذي تقوله! وما موقع ما قام به جريفث؟ وما قام به أيزنشتين؟ لقد ابتكروا اللقطة المقربة، ونظرية المونتاج ...إلخ. هذا صحيح تماما، هذه الأشياء هي الذخائر المتراكمة من نظرية الأفلام. وقد ابتدعت هذه الأشياء تحت ظروف خاضعة لقوانين صناعة هذا الفن . بالإضافة إلى أنها حين اندمجت في المحتوى والأفكار التي أرادا التعبير عنها، تكشفت قوة النظرية وأصبحت واضحة.

وكما أعتقد دائما، فإن النظرية يجب أن تنفصل عن الممارسة الفنية، وكذلك بين النظرية الأساسية ونقد الفيلم. قرأت ذات مرة نقدا عن فيلم «ذكرياتي في بكين القديمة» كانت توجد به سطور ونقاط عديدة ومزودة بعلامات ترقيم بالأحمر والأزرق والأسود جاء فيه : «أن قوة الهجوم في اللقطة ٢٧٠ كانت نتيجة للقطة ٤٧ ..إلخ. وأنا أعترض بشدة على مثل هذا النوع من النقد. وبالطبع لو أراد الناس أن يفعلوا مثل ذلك، فليس هناك مبرر لامتناعهم. وعلى أي حال، أنا لا يمكنني أن أستعين بمثل هذا النقد، لتوجيه فني. لا يمكن أن أعامل على هذا النحو من المغالاة!. بالطبع لا يمكن إنكار أن النظرية لها دور إرشادي في منتهى الأهمية بالنسبة للممارسة بشكل أساسي، فقد ولدت

النظرية من خلال الممارسة، وليس العكس. وبالتالي لا يمكن قلب هذه العلاقة بين هذين الأمرين. الشيء الغريب حقا أن يصنع شخص فيلما جيدا بدون حماس حقيقي للحياة وبدون حساسية فنية، وبدلا من ذلك تكون رأسه محشوة بالأفكار والمفاهيم.

هذا يتعلق بسلوك الفنان تجاه الحياة ومشاعره تجاه المسئولية الاجتماعية. قد يبدو ذلك نغمة مملة اليوم، لكنها حقيقة لا يمكن إنكارها. جميع الفنانين المتميزين عبر التاريخ كانوا يكنون حبا حميميا للحياة وللناس في حين أن بعض فنانينا اليوم يركزون على فن الصالونات، الذي يحبه القليل من الناس فقط.

إن السينما، أساسا وسيلة جماهيرية للناس. قال البعض عن فيلمي «الأخت الكبرى» إنه خطوة متقدمة عن فيلمي «ذكرياتي عن بكين القديمة» وأن فيلمي «جامعة في المنفى» كان خطوة للوراء، أما فيلم «محنة السيد الصيني» فهو متفسخ. وأنا لا أتفق مع هذه الآراء. لقد قمت بعمل فيلم: «محنة السيد الصيني» وعيناي مفتوحتان، وبذهن صاف، وبكامل إرادتي، وليس من أجل إطراء أي أحد. كنت أريد أن أستخدم عملي للتعبير عن وجهة نظري في الحياة من خلال الفيلم وبداية من فيلم «قطنا تابي المنقط» إلى أفلام «أمسية ممطرة، ذكرياتي عن بكين القديمة، الأخت الكبرى، جامعة في المنفى»، حتى فيلم «محنة السيد الصيني»، عملت على موضوع واحد، وهو اكتشاف قيمة الذات. عندما قمت بعمل فيلم «محنة السيد الصيني» كان هناك عدة اعتبارات أخرى؛ وهي أن أثبت أنني إذا قدمت عملا كوميديا يحقق نجاحا في شباك التذاكر، ويقدم التسلية فلا يمكن أن أقدم عملا سوقيا أو هابط المستوى.

إن أحد الأسباب التي تجعل شباب اليوم ينظر نظرة احتقار للسينما الصينية، هو أن السينما الصينية أصبحت محبطة بشتى الوسائل، وأيضا يرجع إلى النقاد الذين قيموا أفلاما بعينها بشكل غير لائق. ربما يقول البعض إنني من حزب النارودينك، لكنني لا أهتم[٨] أريد أن أكون فنانا صينيا وليس فنانا أجنبيا، أو فنانا مستعبدا للأجانب. بدون الهوية القومية الصينية كيف يمكن أن يكون أي شيء عالميا ؟ وإذا لم يفهم فيلم من قبل الصينيين، فكيف يمكن أن يحقق مكانة عالمية ؟ .

أعتقد أن الفيلم الصيني إذا أراد أن يخرج للعالم، فهناك سبيلان أمامه. الاعتماد أولا على فيلم مثل «الأرض الصفراء» وفيلم «ذكرياتي عن بكين القديمة» لتثبيت أقدامنا في صالونات الأفلام الأجنبية. ومع ذلك، فهو ليس السبيل الأمثل بما فيه الكفاية. إذ ينبغي علينا أن نسلك سبيلا آخر،

وهو استحواذ القبول من جماهير المشاهدين الصينيين، في نفس الوقت التعرف على جماهير المشاهدين الأجانب من خلال السوق العالمية. بعض زملائنا قانعون جدا بالنجاح في الصالونات، وأعتقد أنهم ضيقو الأفق.

في هذه الأيام يناقش الكثير من الناس مفاهيم السينما الجديدة. وما يسمى «مفاهيم السينما الجديدة» ليس أكثر من نوع من المفاهيم الكثيرة للسينما. وأنا دائما ما كنت أؤكد على الشيء الأساسي في الفن وهو قدرته على استيعاب كل أنواع الأشياء المختلفة. والنقاد يحاولون تحويل كل المخرجين أعضاء في «الجيل الخامس». وسيظل زي جين هو زي جين، وزاو هو انزانج هو زاوهونزانج؛ فلا داعي لتحويلهم لـ شين كيج.(٩) فلكل مخرج خلفيته الثقافية والاجتماعية الخاصة وشخصيته ومواهبة الخاصة. كل ذلك هو نتاج لا نهائية الحياة والتاريخ. لو أنك وجهت نقدا لشخص صنع كرسيا بشكل سيئ لا بأس بذلك. لكن لو قلت له ما كان ينبغي أن تصنع كرسيا، إنما تصنع أريكة حديثة، فأعتقد أن ذلك مجرد هراء. ودائما ما كنت أشعر بأن من ينقصهم الثقة بالنفس لا يمكنهم أن يكونوا فنانين أبدا. المشكلة ليست فيمن يقول رأيه في فيلمك، لكن كيف كان فيلمك بالفعل. لكن هناك فنانين قليلين سمحوا لفكرهم أن يتسم «بنظريات» معينة هذه الأيام. ربما يكون ذلك علامة على عدم نضجهم بعد، ولو كانوا ناضجين حقا ما كان ممكنا أن ينخدعوا بهذه النظريات وتسيطر عليهم، ولابد أن تكون لديهم القدرة على مواصلة السير بلا تردد في طريقهم، غير عابئين بتعليقات النقاد التي يواجهونها.

إن حجم الصين من حيث عدد السكان ومساحة أرضها لا يمكن تجاهله. ورغم هذا فمنذ العصور القديمة والشخصيات الثقافية تميل إلى تحقير بعضها البعض. وللأسف المحزن مازال هذا الأمر مستمرا ليومنا هذا - تمنيت أن أتجنب ذلك، لكن عمليا ثبت أن ذلك مستحيل. الناس لا يمكن أن تحيا في فراغ، فهم دائما متحفزون ضد أية خلفية ثقافية معينة؛ ومن المستحيل بالنسبة لهم تفادي عدم التأثر بذلك. إن الصين بأكملها خلفية ثقافية عريضة، والعالم خلفية ثقافية أعرض وشنغهاي وبكين وأماكن أخرى لها خلفيات ثقافية صغيرة. لهذا فأنا أشعر، أنه في نفس الوقت الذي انطلقت فيه الدعوة لتحطيم «صيغة زي جين» هناك صيغة أخرى موجودة في الواقع، تتمثل في الرغبة لاحتلال مكان شخص آخر، لكن دون أي منافسة قوية بين الأعمال الفنية التي صنعوها وبين

عملك! وطالما أن ذلك يعد معارضة لمفهوم ما، فإنه بالتالي يقف ضد خلفية تأكيد مفهوم آخر. كل أملي ألا أرى مواجهات ثنائية ساذجة، ولذا فأنا أؤيد المزيد من الثقة بالنفس، وعدم السماح بأي تدخل. وإذا أثبت التاريخ أنني على غير صواب، فسأقبل حكم التاريخ .

ملاحظات مترجم المقال

١- وو ييجونج، هو رئيس شركة أفلام شنغهاي التي تمتلك أضخم ستوديو لإنتاج الأفلام الروائية، ستوديو شنغهاي. وهو أيضا مخرج سينمائي من أفضل أعماله «ذكرياتي عن بكين القديمة» الذي فاز بجائزة مهرجان مانيلا السينمائي عام ١٩٨٤.

٢- في أواخر عام ١٩٨٦، هاجم ناقد شاب يدعى زوديك، المخرج المخضرم زي جين المشهور بأعماله الميلودرامية، التي توصف «بالكونفوشوسية»، انظر: مقال باي كايروي كونفوشيوسي أم واقعي حوار مع زي جين مجلة الشاشة الصينية (بكين)، ١٩٨٧، ص ١٢

٣- الملك القرد، شخصية أسطورية صينية مشهورة من قصص «رحلة إلى الغرب».

٤- التعالي أو التسامي، هو أحد المصطلحات الغربية الكثيرة التي استوردت إلى الصين، ويتم تناولها وإغفال معناها الأساسي، ربما لأنها تضفي على من يستخدمها صفة المثقف العصري. التوصيف الصيني «التعالي أو التسامي» هو تجاوز المستقبل، وهذا يؤيد وجهة نظر «وو» لوضع هذا المصطلح مقابل الماضي والحاضر. استخدام «الأنا» في هذه الجملة مستمد بالطبع من فرويد، الذي ترجم حديثًا وأصبح متاحًا في الصين كلها.

٥- لوزون من كتاب الجناح اليساري الرواد في الثلاثينيات.

٦- من الطريف أن وو ييجونج الذي كان يشكو من تداول الآخرين للمصطلحات الغربية بلا ضوابط (انظر: الملحوظة ٤)، بدأ هو نفسه يستخدم النظرية المستوردة، بشكل غريب هنا. لو أنني كنت أقوم بترجمة حرفية، واستخدمت كلمة «أساسي» وكان المفترض أن أضع مكانها كلمة «وجودي» وعندما استخدمت كلمة «وجودي» كان من المفترض أن أضع مكانها كلمة سلوكي - لقد استبدلت هذين المصطلحين الغربيين لأنني أعتقد أن استخدام «وو» لكلمة «وجودي» و «سلوكي» أقرب لمعنى «رئيسي» و «وجودي» كما يفهمها القراء الغربيون.

٧- عندما استخدمت كلمة تقرير المخرج، كانت الترجمة الحرفية «التقرير الفني».

٨- حزب النارودينك في أواخر القرن ١٩، عرف في الصين من خلال مقال كتبه لينين يهاجم فيه هذا الحزب

«ما المقصود بأصدقاء الشعب، وكيف يقاتلون الديمقراطيين الاشتراكيين» ربما استخدم «وو» هذا المصطلح هنا لدلالات توحي بشخصية عازف المزمار.

٩- زي جين قدم في الملاحظة(١) زاو هوانزج مخرج في أواسط العمر ضمن مجموعة ستوديو أفلام شنغهاي. وهو معروف بأفلامه الريفية الكوميدية «الأصهار» و«نيوبايسوي» و «ضابطنا المسرح». ورغم نجاحها وتحقيق أرباح في شباك التذاكر إلا أنها لا تتسم بأي مسحة تجديد فنية. تشين كيج هو أشهر مخرج سينمائي من «الجيل الخامس» داخل وخارج الصين حاليا. أفلامه تتضمن «الأرض الصفراء»، الاستعراض العظيم، و«ملك الأطفال».

تم نشر هذا المقال بنشرة ستوديو أفلام شنغهاي، ٢٥ مارس ١٩٨٧، وأعيد نشرها باختصار في الجريدة القومية، (جانج منج اليومية) ٣٠ إبريل ١٩٨٧ (بكين) وهذه الترجمة للنسخة المختصرة باعتبارها أكثر انتشارًا بين الجماهير العريضة .

قائمة الأفلام

- أمسية ممطرة. سيناريو: يي نان. إشراف إخراجي: وو يولجانج : وويبجونج (ستوديو شنغهاي، ١٩٨٠)
- قطنا المنقط. سيناريو: جيانج تيانيون و زانج يوكيانج و وانج تشنج وويبجونج. إخراج وويبجونج، وزانج يوكيانج (ستوديو شنغهاي، ١٩٨١) .
- كما تريد. سيناريو: ليو زياوو و داي زونجان. إخراج: هوانج جيانزونج (ستوديو بكين، ١٩٨٣) .
- «ذكرياتي عن بكين القديمة». سيناريو: يي مينج. إخراج: ييجونج.
- نيو بايسوي. سيناريو: يوان زيوكيانج . إخراج : زاوهوانزنج ستوديو شنغهاي، ١٩٨٣.
- الأخت الكبرى. سيناريو: يي نان، إخراج : وويبجونج (ستوديو شنغهاي، ١٩٨٤).
- واحد وثمانية. سيناريو: زانج زيليانج و=وانج جينشنج. إخراج : زانج جنزاو. (ستوديو جوانجزي، ١٩٨٤).
- المرسوم السري. سيناريو: كاي زايشنج ولين كينجشنج. إخراج : و وزينيو (ستوديو زياو زيانج، ١٩٨٤) .
- الأرض الصفراء. سيناريو: زانج زيليانج. إخراج: تشين كيج (ستوديو جوانجزي، ١٩٨٤)
- ممرضة الجيش. سيناريو: كانج ليون و دينج زياوكي. إخراج : هيو ماي (بكين الأستوديو الأول من أغسطس، ١٩٨٥).
- حادث المدفع الأسود. سيناريو : لي واي. إخراج: هوانج جيانزن (ستوديو زيان، ١٩٨٥)
- انهضي أيتها الصين! إخراج: زانج جنزاو (ستوديو جوانزي، ١٩٨٥)
- الفرقة الموسيقية الرائعة. سيناريو : فانج تشزو و يانج شوهوي إخراج : وانج هاوي (ستوديو بكين، ١٩٨٥).
- امرأة طيبة، سيناريو : لي كواندينج. إخراج : هوانج جيانزونج (ستوديو بكين، ١٩٨٥).

- سارق الجياد. سيناريو: زانج روي. إخراج : تيان زوانج زوانج (ستوديو زيان ١٩٨٥).
- على أرض الصيد. سيناريو: جيانج هاو. إخراج: تيان زوانج زوانج (ستوديو منغوليا، ١٩٨٥) .
- نهر لي الصغير الصامت. سيناريو: زانج زيليانج . إخراج : زانج زين (ستوديو زيان، ١٩٨٥) .
- سوبر ستار. سيناريو: تينج ونجي و آه تسنج و زياو ماو إخراج تينج ونجي (ستوديو زيان ، ١٩٨٥).
- أغنية البجعة. سيناريو وإخراج: زانج زيمنج (ستوديو بيرل ريفر، ١٩٨٥، جوانجزو).
- جامعة في المنفى. سيناريو: كولج تنج و فانج زي. إخراج : وو ييجونج ،ستوديو شنغهاي ١٩٨٦ .
- كتاب مقدس للبنات. سيناريو: يي دان. إخراج: باو كنشينج (ستوديو شنغهاي، ١٩٨٦).
- الاستعراض العظيم. سيناريو: جاوليلي. إخراج: تشين كينج (ستوديو جوانجزي، ١٩٨٦).
- مدينة الخبيرة. سيناريو: زونج آهتشنج. إخراج: زي جين (ستوديو شنغهاي، ١٩٨٦).
- الشمس الأخيرة. سيناريو: فو زياومنج. و جيانج هايانج. إخراج : جيانج هايانج (ستوديو شنغهاي) .
- مقصف الأطفال. سيناريو: هي جيوفيو. شي مايجون. إخراج: شي زياوهوا (ستوديو شنغهاي، ١٩٨٦).
- القاتل الوحيد. سيناريو: سي منجي إخراج: زانج جنزاو (ستوديو جوانجزي ، ١٩٨٦).
- الجديلة السحرية. سيناريو وإخراج : زانج زيين (توديو زيان، ١٩٨٦).
- أنا وزملاء الدراسة. سيناريو : زي يوتشون. إخراج: ينج زياوليان (ستوديو شنغهاي، ١٩٨٦).
- الطالبة المفقودة. سيناريو وإخراج : شي شوجين (ستوديو شنغهاي، ١٩٨٦).
- ضابطنا المسرح. سيناريو : مافنج و صن كيان. إخراج : زاوهوانزانج (ستوديو شنغهاي، ١٩٨٦)
- رئيس فوق العادة. سيناريو : صن داولن، يي دان. إخراج : صن داولن (ستوديو شنغهاي ، ١٩٨٦).
- أسئلة للأحياء. سيناريو : ليو شوجانج. إخراج : هوانج جياتزونج (ستوديو بكين، ١٩٨٦)
- المقاطعة تي (١٩٨٤ – ١٩٨٥) سيناريو : ليو جيوكنج إخراج يانج يانجين. (ستوديو شنغهاي، ١٩٨٦).
- محاصر في نهر مجمد. سيناريو زينج يي. إخراج : زانج جيانا (ستوديو شنغهاي، ١٩٨٦).
- العفة. سيناريو : جيوهوا. إخراج : هوانج جيانزونج (ستوديو بكين ، ١٩٨٧).
- بعيداً عن الحرب. سيناريو : لي باولن. إخراج : هيوماي (بكين: ستوديو الأول من أغسطس).
- الذرة السكرية الحمراء. سيناريو: تشين جيانيو. زيوواي. مويان إخراج : زانج ييمو (ستوديو زيان ١٩٨٧).
- الممثلون الجوالون. سيناريو وإخراج : تيان زوانج زوانج، ستوديو بكين، ١٩٨٧).
- محن السيد الصيني. سيناريو: يي منجزي، كي منسان، هانزوبرجر، أشرف على الإخراج : ووييجونج إخراج: زانج جيانيا (ستوديو شنغهاي ١٩٨٧).

إي . آن كابـــلان

وضع المرأة في السينما الصينية

إشكالية التحليل الثقافي المتعارض

يتناول هذا البحث الظاهرة المزدوجة للتبادل الأمريكي الصيني للأفلام، وهو اهتمام جديد من قبل العاملين في مجال السينما الصينية على جميع المستويات، (الدارسين، الباحثين، المخرجين، الممثلات، النقاد ، كتاب السيناريو والمترجمين) بالسينما الأمريكية والأوروبية المعاصرة ونظرية الفيلم. هذا الاهتمام كان نتيجة لدعوة باحثين أمريكيين لإلقاء محاضرات في الصين، خاصة الباحثين المهتمين بالسينما الصينية الحديثة. لم تتح الزيارة لهؤلاء الباحثين، فرصة مشاهدة الأفلام الصينية الحديثة فقط، إنما طلب منهم تقييمها، وهذا ما سنتعرض له في بحثنا هذا.

فمن جهة لدينا باحثون صينيون اتجهوا إلى نظريات الفيلم الأمريكي والأوربي، لمعرفة ما يمكن أن يفيدهم في الكتابة عن السينما الأمريكية والسينما الصينية : ومن ناحية أخرى، لدينا بعض الباحثين الأمريكين يكتبون مقالات تجريبية عن السينما الصينية. إذن لدينا نوع من التبادل الثقافي السينمائي غير الرسمي من نوع خاص.

ماذا ستكون النتيجة التي سيسفر عنها هذا التبادل، من الناحية الإيجابية؟، أولا، سيستفيد الدارسون الصينيون من النماذج النظرية التي سيجدونها في نظرية الفيلم الأمريكي والأوربي، وفي الإمكان أيضا الاستفادة من استخدام الصيغ الأمريكية، في أفلامهم التجريبية الاستكشافية في إنتاجهم الصيني الحديث. ثانيا، أدرك الأمريكيون ثراء هذه السينما، التي لم يكونوا يعرفون عنها شيئا من قبل، وبدأوا يوجهون أسئلة جديدة عنها.

لكن هذا التبادل له جوانب إشكالية كذلك. أولا : أصبح لدينا نوعان من الباحثين للفيلم الصيني: مجموعة السينمائيين الأمريكيين الأوربيين، ومجموعة المفكرين الصينيين. بمعنى أن السياق النقدي الصيني لديه قناعات معينة، لا يعرف الغربيون عنها شيئا. وقد يتساءل المرء عما إذا كان الباحثون الصينيون في حاجة للكلام بطريقة معينه عن السينما الصينية وبطريقة أخرى لمجموعة الأمريكيين، وبطريقة أخرى لمجموعة الصينيين، وماذا سيكون عليه الأمر. وما هي بالضبط المقولات النقدية التي ستطرح !.

ثانيا: إنني أشعر بالقلق حين يؤكد الباحثون الصينيون بأن المنظرين السينمائيين الأمريكيين، لا يفعلون شيئا سوى تقديم نوع جديد من الإمبريالية الثقافية، عندما يتناولون الأفلام الصينية بالتحليل. هل هذا صحيح؟ وإلى أي مدى؟ وهل يمكن عمل أي شيء إزاء ذلك؟

ثالثا: أحيانا يقول الباحثون الصينيون (كرد فعل للقراءة الأمريكية للسينما الصينية) «هذه ليست طريقة التفكير الصينية». أو «الصينيون لا يفكرون بهذا الأسلوب». فماذا يعني ذلك؟ هل معنى ذلك أن النظريات تتطور في سياق قومي/ تاريخي/ وفكري محدد، لا يقبل التحول؟ أينبغي علينا أن نفكر في النظرية طبقا للموضوعات القومية/ التاريخية؟ إذا لم يكن الأمر كذلك، فكيف يمكن إذا أن نجيب على أسئلة مثل هذه الأسئلة المطروحة؟

في ضوء هذا التبادل الأمريكي الصيني للأفلام القريب العهد، (والذي ارتبطت به شخصيا) سوف نتناول في هذا المقال بعض المشكلات السالفة الذكر.

إن التحليل الثقافي المتعارض كما نعرف، أمر صعب - ومحفوف بالمخاطر. فقد نجبر على قراءة أعمال كتبها آخرون، ونحن مكبلون بأطرنا/ونظرياتنا/ وأيديولوجياتنا. فإذا كان ذلك هو الحال، فينبغي علينا إذن أن نسأل (كما فعل جياتري سبيفاك على سبيل المثال) : ما الهدف من مثل هذه القراءات[١]؟ هل مثل هذه التحليلات تشكل خطرا في أن تصبح (شكلا جديدا من الإمبريالية الثقافية، عندما ... يتم إدراجها في مختلف الدورات عن السينما الآسيوية؟[١٢]. أو هل بإمكاننا تعلم شيء منهم ؟

سأفترض أن التحليل الثقافي المتعارض قد يكون تنويريا، شريطة أن يكون في موضعه الصحيح وليس خاطئا. (وهذه الكلمة في الحقيقة مشكلة في حد ذاتها، فإنها تعني ضمنيا أن هناك قراءة صحيحة) «بمعنى قراءة واحدة صحيحة». في حين أن الهدف الشامل للنظرية الحديثة (وبصفة خاصة نظرية باختين والهدم) تشير إلى أن النصوص ذاتها تخفي معانيها المتعددة والمتغيرة. ويستطيع المنظرون من خارج الثقافة المنتجة كشف الجدائل المتعددة للمعاني أكثر من نقاد الثقافية الأصلية. لأنهم يطبقون أطرًا أخري ونظريات، وأيدلوجيات، مختلفة على النصوص. وسأحاول توضيح عملية القراءات الثقافية المتعارضة المتداخلة في دراسة خاصة لفيلم هو ماي «ممرضة الجيش» الذي أنتج عام ١٩٨٦.

قبل أن نقوم بذلك، فسوف أذكر باختصار عدة أنواع ومستويات مختلفة من القراءات المتعارضة ثقافيا، التي يجب وضعها في الاعتبار في نفس الوقت، كما في المقال النموذجي لـ إسترياو عن فيلم الأرض الصفراء. في هذا التحليل، تقرأ ياو هذا التداخل وتعمل على أربع جدائل بنائية متوازنة، على ثلاثة مستويات. مستوى فني (عن بناء المعاني الثقافية والتاريخية) ومستوى نقدي (عن تشظي النظام الاشتراكي)، ومستوى منطقي (عن التعدد الصوتي والجماليات الصينية والنظام السلطوي الأبوي الإقطاعي).

خلال تعرضي لبعض هذه المستويات باختصار، سوف أركز أساسا عن قصد على مسائل تدور حول الرغبة الأنثوية والتمييز الجنسي، والاستقلالية. أولا، (وربما يكون من الأسهل)، سوف أحلل بعض الأمثلة عن المرأة في السينما ومن إخراج نسائي، وذلك من منظور الحركة النسوية الغربية لإدراك الذات، والنظريات المتعلقة بالرغبة والذات، وأخيرا الحداثة/وما بعد الحداثة. إن المقارنة بين فيلمين صينيين حديثين، والتعارض بينهما وهما (أسطورة جبل تيانيون وممرضة في الجيش) الأول إخراج رجل والثاني إخراج امرأة، ستظهر أي الأطر يمكن استخدامها، للتعرف عليهما، وكذلك تمهد للمناقشات التالية .

لكنني ثانيا : أعارض (أو أشكك) في قراءاتي الخاصة، التي تفترض أن السينما الصينية تنبع من نفس الرغبة النفسية لإحلال الذات المفقودة وغرس تصور جديد، كما كنا نتصور عن السينما في الغرب. أقوم بذلك من خلال مقارنة قراءتي لفيلم ممرضة بالجيش، مع قراءة المخرجة، التي أسعدني الحظ بلقائها[٣]. في قراءتي النهائية لقراءتها، آمل أن أثير (ولا أجيب على) التساؤلات الآتية: كيف ترى الحضارات غير الغربية هذا الفيلم؟ هل الموضوعية والانبهار بالنظام التأملي جزء من المشهد الكوني، أم أنه تطور من خلال الفلسفة الغربية/الفكرية/الجمالية/ والتقاليد السياسية؟ هل تستخدم الحضارات غير الغربية، الصوت في علاقته مع الصورة بشكل مختلف عن سينما هوليوود السائدة؟ هل تستخدم الحضارات الأخرى، مثل الصين، السينما لأغراض أخرى؟ في النهاية سأعرض ما أثق في أنه الأفضل بالنسبة للسينما الصينية.

١- مقارنة بين فيلم «أسطورة جبل تيانيون» وفيلم «ممرضة بالجيش»

يقرر بيان فردريك جيمسون المثير أن كل أفلام العالم الثالث «مجازية بالضرورة»، وهذا مفيد

بالنسبة لي في دراستي هذه، ذلك أنني أود أن أشير بأن ما قرره جيمسون إذا كان ينطبق على الفيلم الأول، فهو بالتالي متوافق مع الفيلم الثاني. ومن الخطأ التأكيد بأنه حتى تلك النصوص المستثمرة بشكل خاص وواضح، أو بديناميكية شهوانية .. فإنها بالضرورة تعكس بعدا سياسيا في هيئة «مجاز قومي».[٤] وأيضا من الخطأ القول «إن القصة الفردية الذاتية دائما ما تكون مجازية للتعبير عن الموقف الثقافي للعالم الثالث ومجتمعه»، خاصة إذا قلنا بأن كثيرا من أفلام هوليوود هي أيضا «صورة مجازية قومية». وسأفترض أن الأفلام الصينية الجديدة تحاول عمل شيء مختلف (أو تضيف شيئا) للصورة المجازية القومية، التي نجدها في موضوعات الرغبة النسوية الذاتية .

إن موضوع «الصورة المجازية القومي» مقابل «شيء آخر» يرتبط بشكل حتمي بالسياق الذي يتم فيه إنتاج أفلام العالم الآخر، برغم ما يبدو واضحا من وضع أمريكا، فليس بالضرورة أن تقع استوديوهات الأفلام تحت سيطرة الدولة، حتى تتم السيطرة الأيدلوجية؛ ولا من الضروري أيضا أن تكون كل الأفلام التي تنتجها الدولة «دعائية». كل الإنتاج السينمائي في الصين يتم تنظيمه خلال سلسلة من الاستوديوهات التي تديرها الدولة، وأكاديميات التدريب، حيث يعمل المخرجون والمنتجون والممثلون والممثلات وغيرهم كموظفين في الدولة. والتساؤلات اللافتة للنظر هنا تتعلق بأي الأفكار السينمائية، القابلة للإنتاج ومدى نجاحها، والملفت للنظر أيضا أن الاستوديوهات المتعددة في الصين، تتمتع كلها بشخصية متميزة ونوعياتها تتراوح ما بين ما يسمى «التجريبي» وأحيانا «بالمقاوم» مثل ستوديو «زيان» إلى استوديو شنغهاي الأكثر تحفظا، الذي أنتج فيلم «أسطورة جيل تيانون». ومن أجل أن تقدم هيوماي فيلمها من خلال استوديو الأول من أغسطس، واجهت معارضة شديدة. وربما يكون غياب أية فرصة في الصين للإنتاج المستقل (لممارسة السينمائية البديلة، بالمعنى الغربي) يفرض قيودا أشد على صانعي الأفلام ويؤدي إلى هذا الاختلاف عن الإنتاج الأمريكي. على أننا نستطيع القول بأن سيطرة الدولة على الإنتاج السائد هي الشيء المهم في النهاية؛ فنظام الدولة مازال يتفهم ويدرك موضوع «التسويق»، طالما أن الدولة تحتاج للجمهور لملء دور السينما مثلما تفعل هوليوود، وان كان لدواعٍ مختلفة .

وكما يشير ليو أو - فان لي، في مقالة في هذا الكتاب، هناك مصدران رئيسيان للتراث للأفلام الصينية الحديثة، كما هو الحال في الأدب الصيني الحديث: الأول هو التقاليد الواقعية الاجتماعية الإنسانية لفترة الأربعينيات، والثاني التقاليد الثورية الدعائية «للثورة الثقافية». وفيلم

«أسطورة جيل تيانيون» الذي أنتج وتدور أحداثه عام ١٩٨٠، يمثل انفصالا حاسما عن المصدر الثاني، حيث كانت الأفلام لا تزال تهاجم المجتمع الإمبريالي الشرير القديم وتركز على الفساد. نجد الفيلم يقدم نقدا لاذعا لكل من «الثورة الثقافية» والحملة المبكرة ضد اليمين. فبطلة الفيلم من الشباب الشيوعي الجديد - المليء بالحيوية والقدرة على العمل الجاد، والتصميم على تصحيح أخطاء الحزب الأخيرة .

يسخر الفيلم عن وعي، بالمبادئ الرومانسية لجيل الخمسينيات لصالح البطلة الشيوعية الجديدة، التي لا تعاني من مشكلات عاطفية لأنها تملك الفكر «السليم» الجديد وقصة المرأة العجوز، التي تروي للبطلة الجديدة، هي دراما نموذجية تشابه الكثير من أفلام هوليود. والإطار العام للقصة يعلق على الحكاية المليودرامية التي يرويها عضو الحزب القديم، وتتضمن الصراع الميلودرامي المعتاد بين الطموح والحب. الرسالتان الأساسيتان في الفيلم هما: أنه يجب على الحزب ألايقترف نفس الخطأ بإدانة أعضاء الحزب الصالحين، بسبب الاختلافات البسيطة حول الاستراتيجية المباشرة، وأيضا على قادة الحزب ألا يسمحوا لأنفسهم بالانتقام الشخصي، حتى لايؤثر على حاجاتهم في أن يكونوا عادلين.

لكن هناك رسالة أخرى، نتجت من خلال ردود أفعال البطلة الجديدة تجاه المرأة العجوز، وهي أن علاقات الحب الميلودرامي فوضوية وغير مرغوب فيها. إذن فالفيلم يحتفظ بوجهة نظر تعمل لخدمة الدولة؛ حيث إن المشكلات بين الرعية والدولة، وقعت بسبب الحكم الخاطئ الذي أصدرته الدولة، وليس بسبب أن العلاقة بين الرعية والدولة هي الخطأ. يجسد الفيلم الصوت الرسمي في شخص بطلته المثالية، التي ثارت ضد صراعها وتعاسة وفشل من سبقوها، حيث نجد فيها النهاية السعيدة للفيلم. يصر «فيلم أسطورة جيل تيانيون» على أن هذه المرأة «السعيدة» هي الملتزمة بالعمل لصالح الدولة، وبصيغة تحليلية نفسية، هي المرأة التي تعتبر الدولة غاية رغبتها، وتستبدل رغبتها الجنسية بالعمل من أجل الدولة .

الأفلام الأحدث، خاصة التي أخرجتها مخرجات (التي سأركز عليها هنا) تظهر انقساما جديدا للوعي بالذات، بين الشهوة الجنسية الصريحة، والمحرمة اجتماعيا، والحب الرومانسي، وموقف الدولة. يدور الصراع في هذه الأفلام بين الرغبة الجنسية المستحيلة اجتماعيا، أو التي لا يتم



فيلم الشباب الذي ضحينا به : العمل من أجل الدولة بديل عن الرغبة الفردية

الإفصاح عنها، أو المفقودة إلى الأبد؛ وموقف الدولة منها، التي تصر على التضحية بالرغبة الجنسية الفردية ، بتأدية «الواجب». (ارجع لأفلام، «ممرضة بالجيش»، «موسم الحب»، «الشباب المضحى به»، «صالون زنزن للتجميل» .

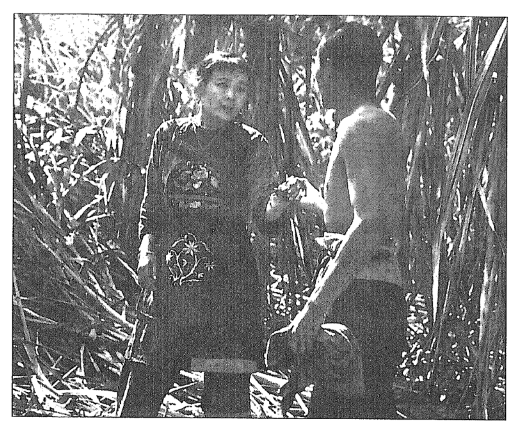
في مقال كرسي بيري، في هذا الكتاب، لاحظ أن الأفلام الصينية الكلاسيكية، تظهر ما يسميه (عداء للفردية الجمالية، على العكس من الأفلام الغربية). ويقرر باهتمام أن المشاهدة (من خلال الوسائل السينمائية) تؤدي فقط إلى تحديد الجنس من حيث النوع في المناطق السلبية في النص - مثل العدوانية، والفشل والانهيار، التي تتبنى معاني سلبية. وكما يلاحظ، فإن الثقافة التي ينعدم فيها الاهتمام الفردي، فإن أي تركيز على التمييز الجنسي (الذي يتضمن اهتماما فرديا) يكون سلبيا بالضرورة .

لكن الأفلام التي صنعتها مخرجات والتي أتناولها هنا، بدأت في التخلي عن ذلك. لقد كانت لدي هذه الأفلام الجرأة في إظهار الرغبة الأنثوية (والذكورية)، وبهذا الأسلوب فهن يثرن مشكلة

الاهتمام الفردية بأسلوب تعاطفي. والفيلم صنع للتعاطف مع البطلة التي استحالت رغبتها أمام واجبها نحو الدولة. وهناك مشهد متميز في فيلم «ممرضة بالجيش» يجسد رغبة البطلة في أحد مرضاها بوضوح ودون غموض : حيث تنتقل الكاميرا بأسلوب القطع لوجه الممرضة - الذي يفصح عن رغبتها الجنسية الجامحة - وكتف الرجل المجروح الذي ضمدته. وتصبح الضمادة مثيرة جنسيا بدرجة لا تحتمل، في الوقت الذي تظهر فيه الكاميرا رغبة الرجل المتزايدة (أخبرتني هيوماي أن هذا المشهد كان أطول من ذلك، لكن إدارة الأستوديو، أصرت على اختصاره) بالطبع لم يتطور الأمر بين الممرضة والمريض إلى علاقة حب، وأخيرا يغادر الجندي المستشفى ورغم أنهما تبادلا العنوانين، وهذا مخالف للأوامر، إلا أن الممرضة لم تتلق أي رد على خطاباتها. في النهاية تنقل الممرضة إلى مستشفى أفضل بالمدينة؛ وحان أوان الزواج، حيث يجد لها أصدقاؤها عريسا مناسبا. لكنها في اللحظة الأخيرة ترفض الزواج بلا حب، وتعود إلى موقعها البعيد القديم في المستشفى الحربي، حيث ذكرياتها عن لحظات سعادتها القصيرة .



ممرضة بالجيش



فتاة من هونان

يركز الفيلم أساسا على الصراع بين الحب والواجب. والعرض السينمائي يضع المشاهد في موقف تعاطف مع الرغبة الجنسية للبطلة، والذي يرغب في أن تتم. وبذلك يعرض الفيلم بلا جدال للقيود التي تفرضها الثقافة الصينية المعاصرة على التعبير الجنسي والإشباع .

تكرر خواء البطلة في أفلام أخرى لم نقم بتحليلها هنا : وكل فيلم يحتوي على مشهد رئيسي تلتقي فيه النظرة الشهوانية بالرغبة الذكورية المتبادلة. في كل هذه المشاهد لا يتم التعبير الكامل عن الرغبة وإشباعها، وتترك البطلات وهن في شوق لهذه النظرة مجددا - تلك النظرة التي ترمز للحب الرومانسي والالتقاء الجنسي .

اسمحوا لي أن أذكر باختصار أن الأفلام التي أخرجها مخرجون رجال تحتوي هي الأخرى مشاهد عن الكبت الجنسي، والأعراف التي تحكم العلاقات الجنسية في الحياة الصينية. ومعظم الأفلام التي شاهدتها لم تهتم كثيرا باستحالة الرغبة المتبادلة (الأمر الذي يشغل المخرجات)

مثل اهتمامها بأحلام الذكر في الإغواء أو الانتقام من المرأة، بسبب الكبت الثقافي للرجل والوضع السياسي[٥] ففيلم «فتاة من يوهان» على سبيل المثال، يجسد، لو تناولناه بأسلوب التحليل النفسي، الرغبة الذكورية غير الواعية (للالتقاء الشهواني مع الأم ومع ترددي في تسمية أي رغبة «بغير الواعية») لأنها ظاهرة بشكل واضح في الفيلم. تدور أحداث الفيلم في المجتمع الريفي للصين، وينتقل من عام ١٩١٠، حتى عام التحرير ١٩٤٩. يتناول مصير فتاة عمرها خمسة عشر عاما، أجبرت على الزواج من صبي عمره ست سنوات. نرى الصبي الصغير من جهة يرضع من ثدي أمه (يعيش «الزوجان» في مزرعة العائلة التي تملكها الأم) ونجده في ذات الوقت يستعرض قوته كزوج على زوجته، من خلال لعبة شبه شهوانية معها. وباعتبار الزوجة أما بديلة للصبي، نجد المشاهد مشحونة بشهوانية محرمة.

رغم أن الفيلم يشير إلى توتر الزوجة الجنسي كلما نضجت (الذي يتضمن رغبتها الخاصة) نجد مشهد الإغواء يشبه كلاسيكيات هوليود في اعتبار البطلة محط نظرات الرجل. وقد تم ترسيخ اشتهاء عامل المزرعة للبطلة منذ بدايات الفيلم. لكن في كل موقف كانت البطلة ترفض رد النظرة أو تتواطأ مع رغبة الرجل. والمشهد الذي نتناوله نجد العامل يختلس النظر إليها وهي تخلع ملابسها أثر تبللها بسبب عاصفة مطرة؛ وتدريجيا تدرك نظرته، ويظهر الفيلم تصاعد شهوة البطلة الخجلة ، وانقيادها السلبي في العلاقة التي تلت ذلك. والمشهد يمكن قراءته مجددا، كنوع من التخيل الذكوري لرغبة نسائية تنتظر الإثارة دائما، وتسعد بإشباع تلك الرغبة، ولا يهم مع من. كذلك يمكن قراءته (من المنظور الأنثوي الغربي) كمشهد اغتصاب.

الفيلم يقدم لنا إذن تصورا لرجل يحلم بالعودة إلى المرحلة الطفولية، وحيازة الأم. لكن من الممكن كذلك أن يخاطب الفيلم الرغبة غير الواعية للرجل المعاصر للانتقام من المرأة لصالح التحرر الاشتراكي المؤسس حديثا في الدولة الشيوعية، التي تصر على المساواة بين الجنسين في المجال العام. وهو ذلك النوع من المساواة الذي يتناقض دراميا مع الوضع في الصين ما قبل الثورة. هذا الانتقام الذي يصل إلى حد الاغتصاب من المنظور الأنثوي الغربي كما أشار كرس بيري، يجعل مشهدا مشابها في فيلم «الذرة السكرية الحمراء» أكثر وضوحا: إن هذه النغمة الجديدة في الإصرار على القوة الذكورية في الفيلم الصيني تدعو للقلق)[٦]

وحتى أكون منصفة مع المخرجين، دعوني استعرض فيلمين شاهدتهما يتعرضان للرغبة المتبادلة بين الرجل والمرأة : فيلم «الجبال البرية» و فيلم «البئر القديم». ورغم مشاهدتي للفيلم الأخير في نسخته الأولية، إلا أنه كان يتضمن مشهدا جنسيا مثيرا، حيث يقوم رجل متزوج وامرأة غير متزوجة بإطلاق العنان لرغبتهما، التي كانت عادة خاضعة للسيطرة ، في مخيلتهما الزنوية، عندما يدركان بأنهما لن ينجوا من الاحتجاز في البئر القديم الأشبه بالمقبرة حيث كانا يقومان بإصلاحه.

واسمحوا لي الآن أن ألخص المناقشات السابقة عن الإثارة الجنسية في الأفلام التي أخرجت على أيدٍ نسائية. إذا فسرناها في إطار الحركات النسائية الغربية، فيمكن القول بأنها تجسد وعيا جديدا من الذاتية النسائية رغم تساؤلات الدولة. (بالتأكيد يسيران جنبا إلى جنب) وفي حين يجد أصحاب الحركات النسائية الغربية نهايات الأفلام رجعية (فنحن لم نسعد بالأفلام التي تجعل الرغبة تجاه الرجل هي الغاية الوحيدة لحياة المرأة) فصورة المرأة غير المتزوجة في حد ذاتها (كما أشار الآخرون تمثل تحولا جديدا في الدولة، التي تترجم أعرافها كلمة امرأة «إلى امرأة متزوجة». أعتقد أنه لا توجد مساحة اجتماعية للمرأة غير المتزوجة والعاملة، حيث لا توجد كلمة أخرى لوصفها.

إن الموضوع الضمني للنساء في الصين من وجهة النظر الغريبة، لا يبدو لأن يكون مدخلا لمجال النشاط العام – حق العمل، المساواة في الأجر، المساواة في حجم العمل (وهي موضوعات شغلت المؤيدين للحركات النسائية في الستينيات والسبعينيات) وهو شيء جديد، لتحقيق الذاتية، لكنه لم يتحقق بشكل كامل. وقد لفت هذا التوجه الجديد أنظار السينما وتم التعبير عنه بصريا/وسمعيا أكثر منه شفاهيا وبشكل واضح .

إن المفهوم القديم للذات كبناء من أجل /بواسطة الدولة، يثار الآن ضد الأيدلوجية الجديدة للفردية، وربما يكون نتاج التعلم جزئيا للتعرض لإنتاج الثقافة الغربية مثل أفلام هوليُود. وفي الحقيقة، فإن جزءا من شعبية أفلام هوليوود في الصين قد تكون بالتحديد من ردود الأفعال التي تثيرها لدى المشاهد الصيني من خلال عرض الذات، التي تكون محل اهتمام هو/هي .

تختفي من هذه الأفلام (ومرة ثانية من المنظور النسائي الغربي) صور الارتباط الأنثوي – الأنثوي من ذلك النوع الذي ينافس الأولويات الجنسية المتغيرة، وتقديم شخصية الأم (سواء في



في الجبال البرية

هيئة غير سوية، أو في وضعها الأمثل): ومثل هذه الصورة لم نجدها في معظم الأفلام التي شاهدناها، وعندما تقدم الأم في السينما، فإن وضعها يكون هامشيا[٧]. لكن هناك استثناء لذلك في صورة «جويلان» في فيلم «الجبال البرية»، التي عقب هجر زوجها لها، تدير المزرعة بمفردها، مع وجود طفل صغير تعتني به، وتمثل علاقة الحب غير الشرعية بينها وبين شقيق زوجها، انتهاكا جزئيا للأعراف الثقافية .

وكما قالت (جوديث ستاسي على سبيل المثال)، إن الشيوعية الصينية حققت كبتها للذاتية في الدولة الجديدة[٨]، وأنها كانت قادرة على فعل ذلك بسبب القرون السابقة من الفكر الكونفوشيوسي. هذا الكبت العام للذاتية (ولا تزال الذكورية كذلك مكبوتة) يفسر كبت الرغبة الجنسية في الصين الحديثة، أو تحويلها إلى أشكال منحرفة (مثل تقييد أقدام النساء) في المجتمع الكونفوشيوسي. هذا يثير أسئلة مذهلة من وجهة النظر الغربية، عما تبدو عليه «الحركة النسائية» في الصين. وعن الصلات بين الحركات النسائية الغربية والحداثة التي لم تأخذ مكانها

بعد (وربما لم ولن تأخذ مكانها أبدا) في الصين. بدأت الحركات النسائية في الولايات المتحدة في الستينيات من خلال انقلاب قيم الرأسمالية البراجوازية على نفسها. وطالما أن الأيدلوجية الصينية، تتطلب تسليم الذات للدولة، والقيام «بالواجب» على حساب الرغبة الشخصية، فإن فكرة الحركة النسوية كممارسة معارضة صعبة التحقيق. وقد يقول قائل بأن الصين من وجهة النظر الغربية مازالت تعيش ما قبل الحداثة. وفي هذه الحالة فإن فكرة الذاتية الجديدة، المرتبطة بتساؤلات عن الرغبة الجنسية والتمييز الجنسي من الممكن أن تكون إشارة لبداية الحداثة، التي أدخلها الغرب في البرجوازية الرأسمالية.

إن صح ذلك، فسيكون من السخرية بمكان بالنسبة لمؤيدي الحركات النسائية الغربية، وما بذلوه من جهود في السبعينيات و الثمانينيات التي كانت تهدف إلى الانتقال إلى ما بعد الذاتية التي منحتها لهن البرجوازية الرأسمالية، بدأت في كل الأحوال، تشاهد تحول هذه الرأسمالية البرجوازية إلى أشكال ما بعد الحداثة. إن الحركات النسائية في هذه التحليلات تواجه التحديات (وربما الاحتمالات) التي تمنحها ما بعد الحداثة، في نفس الوقت الذي بدأت فيه دول أخرى مثل الصين، في التحرك من خلال حركة نسائية حديثة.

٢- مناقشة للتحليل السابق : هيوماي وممرضة الجيش

يفترض التحليل السابق من جهة، أن هدف السينما فيما تعرضه هو تحقيق ما ترغبه الدولة (أي كبت الفردية وما يرتبط بها من تمييز جنسي /أو رغبة جنسية)، أو تعرض من جهة أخرى بشكل مباشر ما تكبته الدولة (أي، التمييز الجنسي /والرغبة الجنسية). كما يفترض التحليل أيضا أن عدم الوعي الثقافي والسياسي قد تم التعبير عنه من خلال الافتراض الثاني، في أفلام الدولة. ويفترض كذلك أن الذاتية الإنسانية تتألف خلال الاختلاف في الجنس؛ وكما تقول جولييت ميتشل: إن الذاتية الإنسانية لا يمكن أن تتواجد خارج نطاق الانقسام في الجنس- فالشخص لايمكن أن يكون بلا نوعية(٩). طالما الأمر كذلك، فإن الأمة التي لا تهتم بالاختلاف في الجنس، لابد إذن أن تكبت هذا الاختلاف. وحقيقة أن الأم لا يتم الاهتمام بها ولا يدار معها حوار في أي مكان، فهذا يشير إلى كبت المعالجة النفسية للشخصية المركزية في التطور الذاتي للشخصية .

من جهة أخرى تحاول التحليلات فهم العروض الصينية على ضوء قراءات المؤيدين للحركات النسائية الغربية للنصوص الغربية، التي بالتالي تعتمد على صيغ معينة تدور حولها الحركات النسائية الغربية .

في النهاية، يقترح التحليل ضرورة التواصل بين أشكال مجتمعية جمالية، وصفات نفسية محددة؛ ومتابعة هذه المجموعة المتآلفة على مراحل وفترات مختلفة، كدلالية في تاريخ أي أمة. (أي، ما قبل الحداثة والحداثة، وما بعد الحداثة).

ليس لدي مساحة لمناقشة كل هذه الافتراضات، وأود فقط أن أطرح مجرد اقتراح، بأنها في حاجة لفحص متأن، للتعرف على مدى صلاحيتها الثقافية المتعارضة. مثالان صغيران سيوضحان الأمر. الأول، غياب صورة الأم ، وما له من مستوى اجتماعي واضح بشكل عملي، بعيدا عن أي تحليل نفسي محتمل، وأعني حاجة الدولة الملحة لتحديد النسل نظرا للتزايد السكاني المفرط. ثانيا : إن قراءات التعارض الثقافي تثير إشكالية تتعلق بالجنس: هل سيدرك المشاهد الصيني، بأن المشهد الجنسي في فيلم «فتاة من هونان» «كاغتصاب» ؟ وما هو مفهوم الاغتصاب في الصين؟ هل تعريف الاغتصاب يختلف من ثقافة لأخرى؟ هل الاغتصاب مقبول في العروض السينمائية وليس مقبولا اجتماعيا؟ هل نحن مدفوعون إلى نسبية غير مرغوب فيها في مثل هذه المقارنات الخاصة بالتقابل الثقافي.

طالما أن هذه التساؤلات تنأى بي بعيداً، فدعوني أختتم بالتعليق على بعض الاختلافات الطريفة بين قرائتي السابقة لفيلم «ممرضة بالجيش» وبين تعليقات مخرجة الفيلم. تكلمت هيوماي بداية عن رغبتها بأن يعبر الفيلم عما أحست به بأنه بصفة خاصة يعد أسلوب تفكير نسائي، وأشارت إلى أن المرأة تمتع بأسلوب تفكير أقل استقامة، من الرجل، لأن المرأة ممزقة ومشتتة بسبب المتطلبات الكثيرة الملقاة على عاتقها. وبالتالي فإن المرأة لدى هيوماي تتصف بالتمزق والتشتت وتحظى بفترة اهتمام أقل من الرجال – ويعزى ذلك إلى كل تلك المتطلبات المتضاربة.

هذه المقولات بدت في البداية مناسبة مع مستوى التحليل النسائي الغربي بشأن حاجة المرأة الدائمة لرعاية الرجل – الزوج في البيت، الرئيس في العمل. لكن إذا أعدنا النظر فيما قالت، فأعتقد أن هيوماي كانت تتحدث عن موقف المرأة الأقدم تاريخيا في الصين، وكونها دائما من أجل الآخر، وعدم قدرتها على تقييم قدرتها الخاصة. كانت المخرجة تريد إيصال هذا الإحساس لبطلتها المشتتة، من خلال جمل ناقصة وعبارات بلا معنى وجمل ناقصة في الفيلم..إلخ. لكن إدارة الأستوديو لم تسمح بذلك لأنه لا يتوافق مع تقاليدهم الواقعية.

كنت أظن أن هذه التعليقات تتفق بشكل جيد مع الأفكار التي ترتبط مع الحركات النسوية الفرنسية... لكنني صدمت بذلك. لكن هيوماي واصلت إيجاد تحليل بديل لما كانت تحاول عمله والذي حول الفيلم إلى صورة «مجازية» من ذلك النوع الذي تكلم عنه جيمسون. لقد بررت ذلك بأن هناك العديد من الأفلام الصينية بما فيها فيلمها تتناول موضوعات نسائية وتحتوي على شخصيات نسائية محورية؛ لأن الوضع الأنثوي يمكن أن يكون رمزا لكل إحباطات الصينيين. إن ضغط أيدلوجية «الاتفاق الجماعي في الرأي» ثقيل الوطأ على الرجال أيضا. لكن قد يكون التعامل مع الأمر بشكل مباشر يشكل تهديدًا خطيرًا. إن موضوع الصراع بين الرغبة الفردية ومتطلبات الدولة يتم التعامل معه بشكل آمن عندما يتم التعبير عنها بمواقف الحب الأنثوية وبالنسبة لـ«هيوماي» يبدو أن هذه الأفلام تجسد إحباطات الجميع- أي الاستحالة بالنسبة لكل من الرجل والمرأة للعمل كأفراد- علاوة على كونها تتعامل مع الاختلاف الجنسي، أو الرغبة الجنسية للأنثى. سأعلق على هذه القراء في «النهاية الأولى التي ستلي».

٣- النهايات

قد يكون من المناسب أن تكون هناك نهايتان لهذا المقال. الأولى، تزودنا «بالنهاية الناتجة عن أطر العمل الغربية التي بدأت بها»، أما النهاية الثانية، فهي موجهة تجاه صعوبات القراءة النصية للثقافة المتقابلة. النهاية الأولى كما يلي.

يبدو أن هناك لحظة تنوير جديدة في الصين الآن، انعكست على الأفلام الأخيرة. فليست مصادفة أن تكون مجموعة من المخرجات والكاتبات مركز هذا التغير: طالما أن موقف المرأة هو الأكثر تطرفا التي تطالب بشدة بالذاتية – للتعبير عن رغبتها الأنثوية. علاوة على هذا، فمن الواضح أن المخرجات الشابات مثل هيوماي يرتبطن بالدولة، بشكل يختلف عن الجيل السابق، الذي عاش سنوات «الثورة الثقافية». فهذه المجموعة تختلف اختلافا كبيرا عن المجموعات القديمة، فهن منبهرات بأمريكا، التي يعرفنها بشكل أساسي من أفلام هوليود، وكذلك اتصالهن بسينما هونج كونج. وهن يتهكمن على الثورة، وليس لديهن ذكريات عن الصين الإمبريالية وبشاعتها. هن يردن الحداثة والبضائع الغريبة وفرصة لزيارة أمريكا .

وهذا يشكل إشكالية من وجهة النظر النسائية الغربية: فنحن عملنا بكد في الستينيات والسبعينيات لنتخلص من الذاتية البرجوازية. ومن المثير للسخرية أن كثيرا منا في خضم أحداث

(مايو ١٩٦٨) اعتبر الثورة الصينية النموذج الذي يحتذى - أي - كيفية القضاء على نظام مستبد وتحقيق مساواة مثالية. وكتاب «كريستيفا» عن نساء الصين، يجسد بعضًا من هذه المثاليات(١٠) لقد استجبنا حينئذ للنموذج الثوري الصيني في الالتزام بالمجتمع وأغراق الذات في الجماعة.

لكن في الثمانينيات أحست المرأة الصينية التي تعلمت القيم، بأن هناك شيئا ناقصا فأرادت ذاتية، نعرفها نحن بأنها مرتبطة بالرأسمالية البرجوازية وبالحداثة التي حاولنا تجاوزها. من هذا المنظور يمكن رؤية المرأة الصينية تشق طريقها صوب مرحلة حديثة في تأكيد ذاتيتها. لكن يبدو أن هناك بعض الشعور بالذنب بشأن تأكيد ذاتية أنثوية محددة، وهي الرغبة الأنثوية. هذا ما أدركته من كلام هيوماي من خلال القراءة المجازيه لأفلامها وأفلام غيرها من المخرجات، عن الرغبة الأنثوية. نحن نرى عمليا صعوبة مواجهة الصينيين بهذا التمييز (وهو بالتحديد الاختلاف الجنسي) وقد تحقق. ولقد انزعجت هيوماي من تحليل بدا فيه فصل الرجال عن النساء - من أجل التأكيد على الاحباطات الأنثوية والكبت - ولجأت إلى تحليل آخر يتوافق مع متطلبات كل الصينيين، وهذا يؤكد من جديد فكرة الاتفاق الجماعي على رأي واحد.

في نفس الوقت. فالمتواجدون منا في أمريكا، الذين سافروا في الستينيات. يواجهون تحولا مثاليا يسمى ما بعد الحداثة وما بعد التصنيع أو وعي عهد جديد. وبما أننا هجرنا منذ زمن بعيد الفكرة المثالية لإغراق الذات في الجماعة، فيبدو أننا الآن على شفا أزمة ما بعد الحداثة التي تنذر باستحالة الذاتية بمعناها القديم. هنا نجد فارقا كبيرا بين المرأة في الصين وفي أمريكا اليوم.

النهاية الثانية قد تكون كما يلي : فالقراءات الثقافية المتعارضة محفوفة بالمخاطر كما أشرت سابقا. بعض هذه المخاطر واضحة في قراءاتي التي تكلمت عنها. لكن كيف سنتوصل إلى منهج، إلى نظرية في قراءة نصوص من العوالم الأخرى، إلا إذا أجبنا أولا على بعض التساؤلات التي تدول حول فكرة الثقافات المختلفة عن العروض السينمائية في المقام الأول ؟ وتعرفنا أكثر على اللاوعي في هذه الثقافات، من حيث المستوى الخيالي، والنص الفني المرئي؟. وأخيرا عما إذا كان بناء «المراحل» الاجتماعية (من إقطاعية وحداثية وما بعد حداثية) متداخلا مع تقاليد الفكر الغربي، وليس متصلا بالموقف الصيني.

إذا أخذنا مثالا واحدًا من تلك التساؤلات، يتضح لنا أن التعرض لمسألة النوع تتبدى في جميع المستويات. فالنظرة مثلا، تكون هنا أكثر تبادلا عنها في الأفلام الأمريكية إذ تكشف عن رغبة الرجل بإحباطها واستحالتها، بنفس القدر بالنسبة للمرأة؛ لكن ما يتجاوز ذلك، بمعنى العلاقة الجنسية الكاملة، يظل صورة مجازية (كمعادل) للإحباط السياسي والاجتماعي والفكري، ولكلا النوعين. بمعنى آخر، وكما أشارت هيوماي، فإن التعبير عن تعاسة المرأة في الفيلم يحجب عدم إمكانية أي شخص في الصين الحديثة في كبح سلسلة الرغبات التي تتواري خلف الرغبة الجنسية.

ويمكننا أن نأخذ القراءة إلى أبعد من ذلك. فإذا كان الرجل يعاني أيضا من الإذعان لمتطلبات الدولة، فإنه بلا شك يصبح عاجزا جنسيا بسبب موقفها. وبالتالي قد يتعرض الرجل لأذى أكثر من المرأة، بسبب التقديس لعضو الذكورة قديما، ومنافسة الأب الأوديبية. أن الدولة الشيوعية ومطالبتهما بالإذعان الذكوري السلطوي الأبوي، للحصول على بعض القليل من وضع الأب، (مثلما في رأسمالية العمل الحر) قد يفرز رجالا محطمين جسديا بأشكال أعمق من المرأة. إضافة إلى هذا، فإن العجز عن تحقيق الممارسة الجنسية يجرح الرجل بشدة، كما أكدت بعض الأفلام الأخيرة، (ارجع إلى فيلم «ملك الأطفال» إخراج شين كايجي).

على أي الأحوال فإنه من الصعب أن نكون على يقين بمثل هذه القراءات التي تعتمد على مفهوم ثقافي محتمل خاص بالنفس، أو يتعلق بأهميتها، كما أشرت في البداية ... والشك يظهر الحاجة للمزيد من البحث. وإذا كان التحليل الثقافي المتعارض قد أسفر عن هذه الحاجة، أو على الأقل أثار التساؤلات التي تحتاج للإجابات عنها، إذن فقد خلق لنا مساحة لبداية حوار قد يفيدنا جميعا.

ملاحظات

١- كتاب جاياترك سبيفاك «في العوالم الأخرى» : مجموعة مقالات في السياسة الثقافية. (نيويورك ولندن: رونليدج، ١٩٨٨) .

٢- ارجع إلى كتاب مامنج «الاختلاف النصي والنقدي للراديكالية» : إعادة بناء أفلام اليسار الصيني لفترة الثلاثينيات ص ٢٢ إلى ص ٣١ .

٣- بفضل معاونة كرس بيري قمت بمقابلة هيوماي أثناء زيارتي لبكين، عام ١٩٨٧

٤- فردريك جيمسون وكتابه « أدب العالم الثالث في عصر الرأسمالية المتعددة الجنسيات» النص الاجتماعي، خريف عام ١٩٨٦ .

٥- مناقشة ودية مع بيري في مؤتمر دراسات عن السينما الآسيوية : «أشنز»، ولاية اوهايو، ١٩٨٨ .

٦- انظر السابق .

٧- ارجع لتاوتشين في «الريفيان» و «زيوش» في «أكاليل الزهور أسفل الجبل» و كياوزن في «الحياة».

٨- جوديت ستيسي وكتابها «الأبوة والثورة الاشتراكية في الصين» (دار نشر جامعة كاليفورنيا، بيركلي، ١٩٨٣).

٩- جوليت ميتشل و «مسألة الأنوثة» من كتاب «المدرسة البريطانية للتحليل النفسي» «التعليم المستقل» (دار نشر جامعة ييل، نيوهافن ولندن، ١٩٨٦).

١٠- جوليا كريستيفا ، كتاب «عن المرأة الصينية» ترجمة الناشرون ماريون بويارز (نيويورك : كتب يوري زن، ١٩٧٧.

قائمة الأفلام

- أسطورة جبل تيانيون. سيناريو : لويانزو، إخراج: زي جين (أستوديو شنغهاي، ١٩٨٠).
- أهل الريف. سيناريو : وانج يمين ، إخراج : هو بنجليو. (جوانجري. ستوديو بيرل ريفر، ١٩٨٣).
- أكاليل الزهور. أسفل الجبل، سيناريو : لي زون و لي كنباو، إخراج: زي جن. (ستوديو شنغهاي، ١٩٨٤).
- الحياة. سيناريو : لوياو، إخراج ووتيانمج (ستوديو زيان، ١٩٨٤).
- ممرضة الجيش. سيناريو: كانج لوين و دنج زياوكي. إخراج : هيوماي (بكين ستوديو الاول من أغسطس، ١٩٨٥).
- فتاة من هونان. سيناريو : زانج زيان. إخراج : زي في و وولان. (ستوديو الشباب، ١٩٨٥) .
- في الجبال البرية. سيناريو : يان زوشو و زوزي. إخراج : يان زوشو (ستوديو زيان ، ١٩٨٥)
- الشباب الذي ضحينا به. سيناريو وإخراج : زانج نوانزن (ستوديو الشباب ، ١٩٨٥).
- البئر القديمة. سيناريو : زنج يي. إخراج : ووتيانمنج (ستوديو زيان ، ١٩٨٥) .
- موسم الحب. سيناريو : ون زياويو. إخراج : أورشانا (ستوديو منغوليا الداخلية، ١٩٨٦).
- صالون زنزن للتجميل. سيناريو : زيالان. إخراج : زوتونج چن (ستوديو الشباب، ١٩٨٦).
- ملك الأطفال. سيناريو: تشين كيج، وان زي. إخراج : تشين كيج، (ستوديو زيان ، ١٩٨٧).
- الذرة السكرية الحمراء. سيناريو: تشين جيانيو و زووي، ومويان. إخراج : زانج ييمو . (ستوديو زيان، ١٩٨٧).

تشياو هسيونج - بنج

السينما التايوانية وسينما هونج كونج المتميزة

بينما أكتب مقالي هذا، كانت ترشيحات جوائز الحصان الذهبي السنوية لعام ١٩٨٧، قد انتهت للتو. ودعونا ننسى كل الجدل الذي ثار حولها، ونلقي نظرة على الأربعين فيلما المتنوعة التي شاركت بها تايوان وهونج كونج، سنجد أنها متعارضة تماما في نواح عديدة. وسأحاول من خلال مقالي هذا الكشف عن هذه الاختلافات من عدة زوايا، وإلقاء الضوء من خلالها على أنماط الثقافة السينمائية التي تتلقاها جماهير اليوم .

الاختلافات بين أفلام هونج كونج وأفلام تايوان تعود إلى بدايات كل من الصناعتين، فقد نشأت صناعة السينما في هونج كونج على أيدي الجناح اليميني وصناع الأفلام التجارية الذين لجأوا إلى هناك بعد قيام الجمهورية الشعبية في الوطن الأم (الصين) عام ١٩٤٩، أما صناعة السينما في تايوان فقد قامت على أيدي صناع الأفلام التسجيلية والأخبار المصورة، الذين عملوا مع الحكومة القومية في شانج كنج أثناء الحرب العالمية الثانية، ثم رحلوا مع الحزب القومي إلى تايوان . وبرغم الروابط العديدة التي نشأت منذ ذلك الوقت، إلا أن الأصول مازالت تتبدى بشكل محسوس، كما ظهرت اختلافات أخرى كذلك.

لم تكن في تايوان بادئ الأمر، أي صناعة للأفلام الروائية تقريبا. كانت صناعة السينما تحت سيطرة ثلاثة استوديوهات تملكها الحكومة (شركة أفلام التعليم الزراعي وستوديو أفلام الصين، وستوديو تايوان) وتخصصت كلها في الأفلام الواقعية. ورغم أنها أنتجت أفلاماً شبه روائية، إلا أنها كانت أفلاما دعائية مقنعة وتعليمية، لاقت إقبالا محدودا. بحلول عام ١٩٥٤، كان ٧٦٪ من إيراد شباك التذاكر يذهب للواردات .

للقضاء على هذه الظاهرة، قامت الاستوديوهات التايوانية باستخدام الموارد المالية الأمريكية التي كانت متاحة لهم في عام ١٩٥٥، للعمل مع صناعة هونج كونج. وكانت النتيجة ظهور أفلام مماثلة لنماذج الميلودرات العائلية التي تنتجها هونج كونج، مع تأكيدٍ على الأدوار النسائية باعتباراها حاملة للقيم التقليدية. وقد جذبت أفلام اللهجة المحلية التايوانية جمهور الطبقة العاملة في نهاية الخمسينيات، التي كانت تعالج الموضوعات البوليسية والرعب والكوميديا، لكنها سرعان ما اختفت

أمام أفلام أكثر تعقيدا من الناحية الفنية وبلغة الصين الفصحى .

في عام ١٩٦٣، قامت شركة الأفلام المركزية المستقلة، بإنتاج أفلام روائية بالصينية الفصحى عملا بمقولة «الواقعية الصحية»، المأخوذة عن الواقعية الاشتراكية. كانت هذه الأفلام الميلودرامية ذات خلفية مضادة للبروليتاريا، وتتناول الحياة اليومية بنظرة متفائلة وإيجابية، وتمزج ما بين الترفيه والبساطة السياسية. نجحت هذه الأفلام في كسب سوق كبير للتصدير، لبلدان جنوب شرق آسيا، وساعدت في رفع معدل الإنتاج السنوي إلى ٢٣٠ فيلما، عام ١٩٦٨.

بينما كانت الأدوار النسائية وأفلام الحياة اليومية تلقى قبولا في هذه الأفلام التايوانية، قامت هونج كونج بإنتاج نوعية من الأفلام التجارية والمغامرات والكونغ فو على نطاق واسع في أواخر الستينيات. وفي المقابل واصلت الأفلام ذات السيطرة النسائية نجاحها، الأمر الذي أدى في النهاية إلى إنتاج أفلام رومانسية خيالية في السبعينيات .

هذه الاختلافات في كل من هونج كونج وتايوان ساعدت على إيجاد تقسيم ديموجرافي مختلف بين جمهور السينما. فأفلام المغامرات نالت إعجاب الرجال في هونج كونج، والأفلام الباكية نالت إعجاب النساء في تايوان. استمرت هذه النزعة الديمجرافية مع الازدهار الاقتصادي في الثمانينيات، وخلال هذه الفترة استطاع الوعي الثقافي للمفكرين والبرجوازية الجديدة المتنامية أن يرسي قواعد جمهور سينمائي على استعداد لتقبل التغيير. فكانت النتيجة ظهور سينما جديدة في هونج كونج وتايوان أبدعها مخرجون ونقاد شبان، معظمهم في الثلاثينيات من عمرهم، تعلموا في مدارس السينما الغربية.

رغم هذه التوازيات الأخيرة، استمر تاريخ الاختلاف في إثبات ذاته حتى اليوم. فالأفلام التايوانية تميل في اختياراتها إلى الموضوعات الريفية (أو ربما، الموضوعات التي تحمل روح التراث الريفي). بمعنى أن صناع الأفلام التايوانية اهتموا أكثر بواقع الحياة اليومية؛ لأنهم يحترمون الناس والأرض؛ ولديهم إحساس بالمشكلات الحياتية اليومية، ويرغبون في تكريس الوقت والطاقة لاكتشاف موضوعات من العالم الذي يحيونه.

ولنأخذ أمثلة من ترشيحات جوائز الحصان الذهبي لعام ١٩٨٧. فيلم «الرجل القش» وهو يعرض للوضع المتردي والجافي للطبيعة، الذي وجد الريف نفسه فيه، بين شقي رحى أمريكا واليابان،



الرجل القش: إنتاج تايوان

أثناء الاحتلال الياباني لتايوان – أما فيلم «الحب ينمو مع الزهور» فهو عن التحول الذي حدث في الريف التايواني، بأسلوب أشبه بالهزلي يقدم لنا تلك الظواهر التي تعد تحسينا للوضع الاقتصادي التايواني، متمثلة في زيادة إنتاج الأرز والتحول من الزراعة إلى البستنة، وطالما أن الناس أصبحت قادرة على نفقات وسائل الترف، فالفيلم يفيض بالحنين والمثالية عن الريف والمزارعين. وفيلم «العمة تشين شوى» معالجة مباشرة لرواية كتبها «وانج تو» ويسجل التغير الذي طرأ على قرى الصيد في تايوان، الذي جاء بعد التحول والتطور الحضري، وأثر ذلك على الناس العاديين. ويتضمن الفيلم كذلك الإحلال التدريجي للباعة المتجولين وتشييد سوق تايبي في تشنج كوانج ، وهجرة الشباب للمدن .. إلخ.

بالإضافة إلى تحمس الأفلام التايوانية للحياة اليومية، فقد كانت تتعامل مع الظواهر السياسية الاجتماعية بشكل لطيف.

فعلى سبيل المثال فيلم «إبنة النيل» وفيلم «بعد منتصف الليل» يعالجان مشكلة «راعي بقر منتصف الليل– أي الدعارة الذكورية». وفيلم «الضائعون» موضوعة الأساسي عن الدعارة وفيلم

«أبي ليس لصا» استمد مادته مباشرة من الصحف (للاعتراض على الأحكام غير العادلة). أما فيلم «ذهبنا لمشاهدة الجليد هذا العام». فيتناول قطع العلاقات الدبلوماسية بين تايوان والولايات المتحدة الأمريكية، كذريعة لتتبع مسار عقد التحول، بما فيها القلق بشأن بعض الظواهر الاجتماعية كالحنين إلى قاعات العشائر الريفية .

أما إدانة المدينة فتأتي في تضاد كامل مع الموضوعات الهامة التي انبثقت من الحياة الريفية. ففيلم «عمتي تشين شوي» وفيلم «الضائعون»، يهاجمان المدينة من وجهة نظر واحدة (فالمدينة تفرز العاهرات، وتجعل الشباب غير مطيع لوالديه وغير راض، وذاته الشخصية هي كل همه). وفيلم «الأسنان البيضاء والبشرة السوداء»، وفيلم «ذهبنا لمشاهدة الجليد هذا العام»، يدينان التمدن أو التحضر، في زيادة التواجد للعالم السفلي (عالم الجريمة، والمغامرة، والعاهرات) وتمزق الصداقة، والدعارة، والأوجه الأخرى للاستغلال .

كل ذلك، يعكس توجها مبدعا يثير الاهتمام. وقد شاركت تايوان بواحد وعشرين فيلما في مهرجان الحصان الذهبي، وأكثر من نصف صناع هذه الأفلام (كتاب ومخرجون وكل من له صلة بإخراج الفيلم) أناس متعلمون وفي الثلاثينيات والأربعينيات من عمرهم، مثل : هوهيساوهسين، هسياو – يي، وو نيين جن ، وانج تونج، وانج هيساو – دي ، تشين كي – هو ، تينج يا – من ، ليا وتشن – سونج ، لين تشنج تشي، تشيونج – شين، تشانج – يي، وانج هسياو تشي، لي ياو – ننج، وآخرون .

إن أعمارهم تدل على أن تطورهم تزامن مع التحول السريع لتايوان. ولهذا فإن شخصيتهم الجماعية تميل إلى تصوير الحياة القديمة والحنين إليها، ولديهم نوع من عدم الرضا عن الحياة المعاصرة والحداثة. والمقالات النقدية السابقة وضعتهم في سياق الحنين إلى الماضي والطفولة، ولم تقدر الموضوعات التي قدمتها هذه المجموعة من فنانين شباب في منتصف العمر، باعتبارها أهم شيء في حياتهم. فبعد أن فقدوا براءتهم بدأوا يتعلقون بالقيم الريفية لطفولتهم .

عن طريق فهم ذلك الهاجس الإبداعي فقط، يمكننا معرفة سبب تركيزهم على الماضي والذاكرة من خلال أفلام عديدة، حتى الأفلام التي تتناول المجتمع المعاصر. ومن هذا المنطلق فإن استخدامهم لصوت الراوي مع الأحداث يستدعي الذاكرة الذاتية، ومنذ فيلم «التقدم في السن» أصبح هذا الأسلوب لا غنى عنه. فأفلام مثل : «الرجل القش»، «ذهبنا لمشاهدة الجليد هذا العام»،

«الأسنان البيضاء والبشرة السوداء»، كلها تنتهج هذا الأسلوب، حتى فيلم «ابنة النيل» و فيلم «أبي ليس لصا»، يستخدمان هذا الأسلوب، لتحويل الحياة المعاصرة إلى ذكريات - الاستثناء الوحيد هو فيلم «عمتي تشين-شوي» الذي يطبق الأساليب الدرامية (حتى المثير منها) باستخدام الشكل التسجيلي في وضع السنة والشهر واليوم في كل مشهد مسببا ارتباكا غير متوازن .

لقد مكنت سيطرة الموضوعات الريفية والواقع اليومي للأفلام التايوانية من تحرير نفسها من الهروبية وترفيه الماضي وتلاشي صورة النجم. فالوجوه التي تظهر في هذه الأفلام تتسم بنظرة ريفية خاصة. ولمع نجمان فقط من هذه الموجة الريفية وتميزا في الأفلام التي تتناول الموضوعات الريفية. مثل الفنانة وانج تسيوهسين، التي تصدم الجمهور بسروالها القصير جدا وقميصها الفاضح في الحقول في فيلم «الحب ينمو مع الزهور».

وعلى أي حال، بعض هذه الأفلام تتأرجح بين الترفيه والالتزام بسلامتها الإبداعية. ففيلم «الأسنان البيضاء والبشرة السوداء» مثلا يلقي بنفسه في غمار العنف المبالغ فيه لأفلام الحركة في هونج كونج، وفيلم «الحب ينمو مع الزهور» يتبنى أسلوب الهزل الشعبي .

أفلام قليلة لجأت إلى الهروبية والخيال. ففيلم «الراية ترفرف» فيلم جاسوسية، عن أسطورة يوشيكو كاواشيما الجاسوس الشهير أثناء الحرب الصينية - اليابانية في الثلاثينيات والأربعينيات. وفيلم «أسطورة دكتور صن ياتسن» - حوَّل قصيدة ملحمية إلى مجرد دراما في الأستوديو بدون مقومات، لدرجة أنه يتضمن مشاهد للكونغ فو. أما في فيلم «انقسام الروح» فيحاول المخرج فريدتان استخدام مؤثرات بصرية خاصة، ليقدم لنا قصة هزيلة لانتقام الأشباح. ورغم أن الفيلم يتمتع بأهمية خاصة بسبب التجديد، فإن محتواه ضعيف.

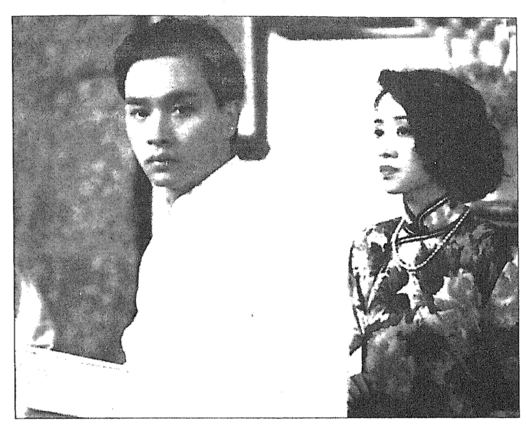
لم تحقق هذه الأفلام الخيالية الهروبية نجاحا تجاريا، مما يشير إلى أن الأفلام الترفيهية في تايوان مازالت متخلفة عن الأفلام الترفيهية في هونج كونج. عادة ما يتهم الإعلام السينما الجديدة بتدمير حيوية صناعة السينما في تايوان، وهذا توجه خاطئ. فإذا كانت سوق الأفلام التايوانية يبدو ضائعا أمام أفلام هونج كونج، فهذا يرجع إلى أن الأفلام التجارية التايوانية مصنوعة بأساليب مبتذلة ودون حرفية ولا يجذب الجماهير. كذلك لا يوجد تداخل بين جمهور الفيلم التجاري وجمهور السينما الجديدة. فجمهور الأفلام التجارية في هونج كونج، جمهور جديد وليس جزءا من الجمهور الذي تربي

على السينما الجديدة، وبالتالي فهو أقل اهتماما بما يسمى الأفلام التجارية التايوانية .

على النقيض من ذلك، نجد أن السمات الخاصة بسينما هونج كونج هي الأفلام الترفيهية والتجارية. سينما هونج كونج تنتمي إلى جمهور شاب، طبيعته تميل إلى الروح المرحة والفانتازيا. بهذا الأسلوب يصبح النجوم هم الضمان لشباك التذاكر مثل شوين فان، جاكي شان ، يوان باو ، ساموهنج، أليكس وان ، لي هسيو - هسين ، بات هاو، ليزلي تشونج ، هم المحتكرون لمعظم الإنتاج .

جمهور هونج كونج من الشباب الذي ينجذب إلى السرعة والحداثة والخيال، وإذا قال أحد بأن الأفلام التايوانية هي نتاج الحنين والفكر والتأمل لمن في عمر الثلاثين والأربعين، فإن أفلام هونج كونج تمثل ديناميكية الناس في عمر العشرين. ولأن الأفلام التايوانية تؤكد على الاستبطان والتحفظ، فقد اعتمدت على اللقطات الطويلة والإيقاع البطيء. عكس أفلام هونج كونج، تركيبة فوضوية حيوية، وتقنية تجزئ اللقطات القريبة للجسم، والمونتاج السريع، والارتباك في المكان والزمان، ويتم استخدام ذلك بشكل متكرر، ودون تمييز. فأفلام مثل «قصة الشبح الصيني»، «المشروع أ: الجزء الثاني»، «النسور الشرقية» وحتى الأفلام المسماة «بالأفلام البطولية»، و «أفلام العصابات» التي تتناول المهاجرين غير الشرعيين من الوطن الأم، كلها تتميز بنفس الخصائص. فهي تعكس سيطرة أذواق الشباب تحت تأثير التليفزيون والكمبيوتر.

ولأن جمهور هونج كونج من الشباب، فإن هذه الأفلام لا تستطيع من خلالها أن تستعيد الأحداث الماضية البطيئة، ولا تشابك الأحداث كما في الأفلام التايوانية، فهي تتطلع إلى الأمام ولا تنظر إلى الوراء. الأفلام التايوانية تحب الماضي وتستخدم الراوي بمحاذاة أحداث الفيلم لاستدعاء الذاكرة، في حين أن أفلام هونج كونج معاصرة. نتيجة لذلك، عندما عرض فيلم «٥٠ عاما من الشروق والغروب» وهو على غرار فيلم «العودة للمستقبل» نجده يعود للماضي لكن بالتأكيد ليس حنينا إلى فترة الخمسينيات. بل على العكس من ذلك إذ نجد الفيلم يطارد الماضي بالدخول في نفق الزمن من نقطة في المستقبل «بعد عام ٢٠٠٠»، والماضي الذي يطارده، هو فترة ما بعد الثمانينيات مع أن فيلم «المشروع أ : الجزء الثاني» يتناول مستعمرة هونج كونج أثناء الفترة المتأخرة من أسرة كنج، ويجعل منها مسرحا للأحداث، إلا أنه يخاطب الموقف المتناقض حيث تخشى هونج كونج الآن عودة عام ١٩٩٧، إلى الوطن الأم، وتفضل البقاء كمستعمرة. كذلك فيلم «قصة الشبح



أحمر تجميل: إنتاج هونج كونج

الصيني» تدور في العالم القديم، إلا أن تقنياته وحواره يتسم بالحيوية والحداثة، بما في ذلك التقنيات البصرية الحديثة المبهرة المستخدمة في أفلام الخيال العلمي بهوليوود. وكذلك فيلم «أسطورة ويزلي» لمخرج هونج كونج الشهير تسوي هارك وفلسفته التهكمية الحديثة، الذي يعد مثالا أكثر وضوحا في هذا السياق، الفيلم مليء بالقديم والغريب، لكنه يسلك منهجا حديثا للتقاليد الصينية القديمة، مثل شرحه للتنين الذي رآه الناس منذ فترة طويلة في السماء هل هيئة مخلوق من خارج الأرض خارق الذكاء. على أن التركيز على التاريخ والذكريات الذي يجده المرء في أفلام تايوان لا يلقي أي قبول لدى جمهور هونج كونج.

على أن فيلم «أحمر التجميل» مثال معقد نسبيا. الفيلم يروي قصة عاهرة خلال الثلاثينيات، تضحي بنفسها من أجل الحب، ولا تدع حبيبها يموت معها. وأثناء رحلتها بمفردها لعالم الأرواح تعود في فترة الثمانينيات لتبحث عن حبيبها القديم. والفيلم ينتقل ما بين فترتي الثلاثينيات والثمانينيات، باستخدام أسلوب فني مذهل، يشدنا إلى عالم ساحر يسوده جو الانحلال الصيني

القديم. والانغماس الدنيوي والإحباط، والإغواء، والأزياء الفاخرة، وبيوت الدعارة. ورغم أن هذا الجو يخلق نوعا من إثارة الشوق لذلك العالم إلا أن الفيلم يخاطب المشاكل المعاصرة والعالم المعاصر. يركز الفيلم على شخصيتين تتمتعان بفكر جديد، فحبهما يمثل الكبت العاطفي والاستقلالية المتزايدة والعزلة المتنامية، واكتشفا خلال عيشهما معا، أن الجنس هو المسيطر على الالتزام العاطفي؛ أي نفس الشيء الذي يمر به الكثيرون اليوم. ويتمكن هذان المحبان من اختراق كبتهما العاطفي، لافتتانهما بقوة بفترة الثلاثينيات، لكن يظل الفيلم يناقش في صميمه المشكلات العصرية .

إذا كانت الموضوعات الريفية التايوانية قد تناولت بالنقد المجتمع المدني الصناعي والتجاري، فإن أفلام هونج كونج مليئة بالاتهامات والكراهية للثروة. فالثروة هي السبب الرئيسي لانحطاط الناس وارتكابهم الأخطاء.إن رئيس تحرير المجلة الإباحية وابنه المنحل في فيلم «محاربو الطريق» يقضيان كل يوم في ارتكاب أمور شائنة مع النساء وإفساد رجال الشرطة وإقناع المحامين لكسب الأحكام لصالحهما، وهكذا يصبحان الشريرين الرئيسيين في الفيلم. في فيلم «السيدة ذات الرداء الأسود»، يحلم البطل بتكوين ثروة، ولتحقيق هذا الهدف يسرق ويقامر ويقتل زوجته، ويصبح رجلا مدانا، وبالتالي يحطم حلمه في تحقيق الثراء لأسرته الصغيرة تماما. أما فيلم « قصة هاي بو» الذي يعالج موضوع الثروة والجريمة، فيستخدم الأفكار السائدة عن المادة والجنس لينتقد العلاقات الشاذة والملتوية بين أفراد العائلات الثرية. والمؤلف الأصلي للفيلم يي شو، يتميز بإدراك خاص لهذه الفلسفة، التي تنتمي إلى فكر الدراما العائلية السائدة في الخمسينيات، مثل قصص العلاقات الشائنة في مجتمع لا يهتم إلا بالثروة والشهرة، كما في فيلم « منزل في الجبل» وفيلم «مكتوب على الريح» وفيلم «تقليد الحياة». لكن أسلوب «كتابة يى شو» المنغمسة في الذات والمشفقة على الذات، تمحو النقد الاجتماعي القوي لهذه القصص الأصلية.

ظهر كذلك نوع من «الأفلام البطولية» عن الإدانة للثروة، وظل الموضوع الرئيسي لسينما هونج كونج التجارية في السنوات الأخيرة. حيث ركزت النصوص التي تناولت عصابات العالم السفلي، على الصراع بين الثروة والقوة. والأفلام التالية: «صداقات العالم السفلي»، «مدينة تحترق»، «استجابة قلبية»، «محاربو الطريق»، «الأصدقاء المتوهجون» ، «الأشقاء» و «يد القانون الطويلة: ج٢»

كلها نتاج هذا النوع. وموضوعها الرئيسي الصراع بين الثروة والأرض، مصحوبا بالعنف والأزمات التي تهدد بالفوضى، كل ذلك يمتزج بشعور يداهم المرء بأنه لن يستطيع الهروب من الهزيمة والموت.

بعيدا عن الأفلام المتناقضة التي تتناول الحب - والكراهية والمجتمع الذي يسيطر المال على فكرة، فإن ظهور هذا النوع من «الأفلام البطولية» يعزى إلى حد كبير إلى الخوف من الفوضى التي سادت عام ١٩٧٧ . فقد يعكس الشقاق المرتد مع الصين، موقفها السياسي المعاصر عن الانفصال، بطريقة ما. فالشعور القوي بالأزمة ورفض أي حزب للتوصل إلى حل وسط يتضح في مشاهد معينة تتكرر بشكل مستمر، ويمكن تفسيرها كما يلي:

١- الأصدقاء والأعداء، لا يمكن التمييز بينهما، ومن الممكن أن يتغيروا في أي وقت. أشقاء الدم من الممكن أن ينشغلوا بالانتقام المتبادل، فالزوج والزوجة قد يبدأ الواحد منهما في إيذاء الآخر. وهذا يتبدى من خلال التحرر من وهم أخوة الدم في العلاقات الإنسانية في هونج كونج. العديد من «أفلام البطولة» هي أفلام بوليسية، تستخدم أسلوب العداء لتحريك المأساة بما فيها من عنف شديد وقسوة.

٢- بسبب ما ذكرناه سابقا من فوضى وانحلال خلقي، فإن «أفلام البطولة» تعرض ذلك بالتركيز على بطولة الأخوة، والدعم المتبادل والإخلاص الأبدي. ونظرا لنقص العدالة الاجتماعية، بسبب السلوك الانتهازي في هونج كونج، فإن الناس تتوق إلى الأبطال. و «أفلام البطولة» ترسم خطا فاصلا بين الشخصيات الطيبة والشريرة، ببساطة شديدة، على أساس الأخوة في الدم. سواء كان الأمر تهريب مخدرات أو قتل أو حتى الإزاحة بزعيم عصابة أخرى، كل ما عليك فعله هو التحدث عن أخوة الدم، وستكون بطلا بلا شك و شويون - فات هو النموذج الأمثل لهذا النوع من الشخصية.

٣- عدم القدرة على التمييز الواضح بين الأصدقاء والأعداء، ينعكس في التحول المتكرر للشخصيات من طيبة إلى شريرة. فمثلا فيلم «الأشقاء الثلاثة»، يبدأ أليكس وان حياته شرطيا ثم يستقيل ليصبح مجرما. لي هسيو - هسين، يبدأ كشرطي طيب يساعد شقيقه، لكن أليكس وان يخطئ ويظنه مجرما فيطلق عليه النار ويقتل. وهذا يوضح، أن الخط بين رجال الشرطة والمجرمين رفيع للغاية، ويفسر كذلك الإحباط العميق لأهل هونج كونج بشأن الصداقة والعلاقات الإنسانية. فيلم

«صداقات العالم السفلي» مثال واضح جدا في هذا المجال الأخ يقتل شقيقه، والأب يقتل ابنه ببندقية آلية. هذا الانهيار للنظام الإقطاعي المتواصل، يترك المشاهد مرعوبا. إن استحالة معرفة إذا كان لي هسيو - هسين واليكس وان، طيبين أم شريرين، هو أمر رمزي .

٤- إن هذا الوضع المشوش غالبا ما يكون استعارة للوضع السياسي. وفيلم «المشروع أ: ج٢» مثال للتعقيدات الصينية البريطانية وهونج كونج. وفيلم «يد القانون الطويلة ج٢» الأدوار فيه غامضة. كما أن أهل هونج كونج يعتبرون المهاجرين من الأرض الأم (الصين) مواطنين غير شرعيين، يمكن ترحيلهم في أي وقت، لكن الشخصية الرئيسية في الفيلم باعتباره ضابط شرطة سابق يساعد شرطة هونج كونج في مطاردة «العناصر السيئة».

٥-إن الصورة المجازية تستخدم عادة للتعبير عن انقسام الصين في الأربعين عاما الماضية. في هذه الأفلام ثلاث أو أربع شخصيات رئيسية عادة تهدد خصومها بمسدسات أو بأسلحة أخرى. فيحدث توقف في تطور الأحداث، حيث لا يستطيع أحد أن يتحرك بوصة واحدة. والأفلام التالية «النسور الشرقية، والأصدقاء المتوهجون»، «يد القانون الطويلة، ج٢»، كلها تتضمن هذه الأزمات. وفيلم «الشبح الصيني» يتضمن كذلك هذه اللحظات الحاسمة، حين يجد ليزلي تشونج نفسه محاصرا بين سيفي «ووما و لين واي» وهما يتقاتلان .

إن ظهور «الأفلام البطولية» له صلة مباشرة بعنف الفنون القتالية، وأفلام الكونغ فو : الكثير من المشاهد عاصفة بالدماء وتفاصيل طويلة للمعارك المميتة، وأبطال مخلصون يشعرون بالوحدة. استعراض لمهارات القتال الحقيقية، واستخدام البنادق الآلية بدلا من السيوف قديما. هذه النوعية تختلف اختلافا تاما عن الأعمال الإبداعية للطبقة المتوسطة ومزاجها في الأفلام التايوانية، تماثل الأفلام القتالية والكونغ فو، في أنها سينما الطبقة الدنيا. فالإخلاص للعصابة وقوانين العالم السفلي ونشاطات حثالة الشراع، هي عالم الفيلم البطولي. وهناك كثير من الأفلام تلجأ مباشرة إلى الرجل القوي مثلما حدث في فيلم «الأخوة المتوهجون»، عندما هجر «تشويون - فات» زوجته، لأن عقيدتها الدينية تتطلب منها ارتداء الملابس البيضاء، ويذهب للقتال جنبا إلى جنب مع «دونج كونج يونج». وعند أطلق الاثنان النار واندفعا تجاه الخصم بالتصوير البطيء، يصبح المشهد غاصا (بالأسلحة ، والعلاقات الجنسية، في حين يستخدم التصوير البطيء في الأفلام التايوانية، لأناس يندفعون تجاه

بعضهم البعض، وهذا يعني الحب).

الأفلام البطولية تبدو عادة كالأفلام البوليسية، مثل أفلام (يد القانون الطويلة ج٢»، «صداقات العالم السفلي»، «استجابة قلبية»، «محاربو الطريق»، «مدينة تحترق»، «المشروع أ ج٢». والعنصران الأساسيان في هذه الأفلام هما الأشرار والدم، وعادة يصعب التمييز بين الأشرار ورجال الشرطة. ورغم أن معظم أفلام هونج كونج تحولت إلى النوعيات الهروبية والترفيهية، إلا أن الأفلام البوليسية تقدم نوعا مختلفا من التفكير: فهي رموز مكثفة لحكومة هونج كونج والبيروقراطيين. فنرى أفلاما تتناول موضوعاتها التواطؤ بين رجال الشرطة والمجرمين، ورجال شرطة يأخذون رشاوى، واضطهاد المواطنين العاديين واستغلالهم بدءا من فيلم «المشروع أ : ج٢» وفيلم «صداقات العالم السفلي»، حتى فيلم «يد القانون الطويلة ج٢». وإذا كانت هذه الأفلام تلمح لامتعاض أهل هونج كونج ، فإنها تعكس كذلك، إحباط البرجوازية المدنية التافهة أمام عجزها عن تغيير الواقع.

ومن أجل تصوير أسلوب حياة مجرمي الشوارع، تستخدم سينما هونج كونج تقنيات جمالية خاصة. فتصنع بحركات الكاميرا الثابتة مؤثرات بصرية حادة لمعارك عصابات الشوارع ومطاردتهم وجرائم القتل والسرقات. فدائما ما تحرص سينما هونج كونج على تجربة تكنولوجيا جديدة (وعلى سبيل المثال أساليب الطباعة البصرية في فيلم «قصة الشيخ الصيني» وفيلم «النسور الشرقية» انتقل لمواقع في الفلبين، استخدمت في فيلم «الحقول القائلة» وفيلم «أسطورة وايزلي» صور في نيبال ومصر، وفيلم «المال السهل» انتقل إلى باريس من أجل مطاردات السيارات. والفيلم يصور أيضا طائرات الهيلوكوبتر والطائرات الشراعية وأحدث الدراجات البخارية في السبافات وكل أنواع أجهزة الكمبيوتر. ومواقع في كامبريدج تظهر في فيلم «قصة هاي بو» وفي نيويورك في فيلم «قصة الخريف الخيالية» وفي تايلاند في فيلم «السيدة ذات الرداء الأسود»، وفي مالاكا في فيلم «صداقات العالم السفلي». إن عالم هذه الأفلام يحاول الخروج من الأرض المحدودة لهونج كونج واستخدام تكنولوجيا جديدة لتطوير تجارب بصرية جديدة.

وبسبب اختلاف البيئة الأقليمية، نجد أن أفلام تايوان وهونج كونج تختلف تماما في الشكل والمضمون والتوجه. والاختلاف ليس قاصرا على أفلام تايوان وهونج كونج فقط، بل نجده أيضا، بينهما وبين أفلام الوطن الأم (الصين).

تم نشر هذا المقال أصلا بمجلة «النجم الادبي» العدد رقم ١١٢. في أكتوبر ١٩٨٧. وأعيد نشره في مجلة «السينما التايوانية الجديدة» (دار نشر تايمز في تايبي، ١٩٨٨) قام بالترجمة والإعداد كرسي بيرى، ومادة إضافية مقدمة من تشياو هسيونج- بينج.

قائمة الأفلام

- التقدم في السن. سيناريو: هو هسياو هسين. إخراج : تشن كن - هو (تايوان : شركة الأفلام المركزية، ١٩٨٢).
- بعد منتصف الليل. سيناريو وإخراج: وانج هسياو - هاي (تايوان : شركة الأفلام الثقافية، ١٩٨٧).
- قصة الخريف الخيالية. سيناريو: أليكس لاو. إخراج : زانج وونتنج (هونج كونج : دي آند بي ، ١٩٨٧).
- عمتي تشي - شوي. سيناريو وإخراج : لين تشنج، تشي (تايوان : شركة لانج - تشي، ١٩٨٧).
- الأشقاء. سيناريو وإخراج: هسين سي- رن (هونج كونج : دي اند بي ، ١٩٨٧).
- قصة الشبح الصيني. سيناريو : ران تشي – تشي. إخراج : تشن هسيا و تونج (إنتاج تشوي هارك، هونج كونج ورشة إنتاج الأفلام، ١٩٨٧).
- المدينة تحترق. سيناريو : شن شي – تشن. إخراج : لنج، تونج (هونج كونج: مدينة السينما، ١٩٨٧).
- ابنة النيل. سيناريو: تشو تين، ون . إخراج: هو هسياو، هسين (تايوان : شركة تشن - أي، ١٩٨٧).
- النسور الشرقية. سيناريو: هوانج بن، ياو . إخراج ساموهنج (هونج كونج : دي آند بي، ١٩٨٧).
- المال السهل. سيناريو: يي كوان – جن و بنج تشي – تسي ويي تشيا - هوي إخراج : هسين سي – رن (هونج كونج : دي أندبي، ١٩٨٧).
- خمسون عاما من الشروق والغروب. سيناريو : هو شن . إخراج : هوتشيا تشوي (هونج كونج، شركة هسين - هوي . ١٩٨٧).
- العلم يرفرف. سيناريو وإخراج : تينج شن – شي (تايوان شركة الأفلام المركزية، طومسون وجولدن هارفست، ١٩٨٧).
- الأشقاء المتوهجون. سيناريو وإخراج : شانج تنج – تسو (هونج كونج : شركة إنتاج ماك ، ١٩٨٧).
- استجابة قلبية. سيناريو : لي ون تشو، إخراج : لوزون (هونج كونج : دي أندبي ، ١٩٨٧).
- السيدة ذات الرداء الأسود. سيناريو: شاوهوي – هسيونج. إخراج : صن تشون (هونج كونج : دي أندبي ١٩٨٧).

- أسطورة وايزلي سيناريو: شنج تشونج – تاي و بان يوان – ليان. إخراج : تشانج كوو – مينج (هونج كونج : مدينة السينما، ١٩٨٧).
- أسطورة د. صن يات – سن . سيناريو وإخراج : تينج شن – شي (تايوان : شركة الفيلم الأول ، ١٩٨٧).
- يد القانون الطويلة؛ ج٢. سيناريو: تشن هسين – تشن إخراج : جوني ماك (هونج كونج شركة إنتاج ماك ١٩٨٧).
- الحب ينمو مع الزهور . سيناريو : وونين – جين. إخراج : تساي يانج مينج (شركة إنتاج أفلام تايوان ، ١٩٨٧).
- الضائعون. سيناريو : لين هوانج كون . إخراج : لين تشينج تشي (تايوان شركة جن جي، ١٩٨٧).
- أبي ليس سارقا. سيناريو وإخراج : وانج تشن – كوان (تايوان ، ١٩٨٧)
- المشروع أ ج٢. سيناريو وإخراج : جاكي شان (هونج كونج) جولدن هارفست، ١٩٨٧).
- محاربو الطريق. سيناريو: فنج راي – هسيونج. إخراج : لي هسيو – هسين (هونج كونج ، وانج نون، ١٩٨٧).
- أحمر تجميل. سيناريو: تشيو كون – تشين. إخراج : ستانلي كوان (هوانج كونج جولدن هارفست، ١٩٨٧).
- انقسام الروح. سيناريو وإخراج : فريدتان. (تايوان . شركة أفلام لو واي، ١٩٨٧).
- قصة هاي بو. سيناريو وإخراج : فونج لين – تشن (هونج كونج، شركة سيلفر – مترو، ١٩٨٧).
- الرجل القش. سيناريو: وانج هسياو – دي وسونج هونج إخراج : وانج تونج (تايوان، شركة الأفلام المركزية ، ١٩٨٧).
- صداقات العالم السفلي. سيناريو : شاو راو – يوان إخراج : هوانج تاي – لاي (هونج كونج ، شركة يون – سن ١٩٨٧)
- ذهبنا لرؤية الجليد هذا العام. سيناريو : هسياويي إخراج : لي ياو – ننج (تايوان شركة الأفلام المركزية ، ١٩٨٧)
- أسنان بيضاء وبشرة سوداء. سيناريو : يولي– جن إخراج : يانج لي – كوو (تايوان، شركة هن – تاي ، ١٩٨٧).

جيني كووك والو

المفهوم الثقافي للسينما الشعبية في الصين وهونج كونج

١- عن المفهوم الثقافي

أصبحت عملية ربط التعبير السينمائي بالثقافة القومية، مسألة أساسية، لدراسة السينما القومية منذ فترة طويلة. لكن الصعوبة تكمن في وجود العديد من وجهات النظر حول معني كلمة «ثقافة» وكذلك كلمة «قومية» وللتغلب على حل هذه المشكلة، فقد عدت إلى بعض الأراء في مجال العلوم الإنسانية، حيث نوقش موضوع الثقافة بعناية شديدة .

يرى بعض علماء الإنسانيات المفسرين، من أمثال كليفورد جرتيز، أنه حتى يمكن أن نتفهم الثقافات والنتاجات الثقافية للمجتمعات المختلفة فلابد أن نتعرف على مغزى النظم القومية[١]. ولكي نفهم إشارة أو حدثا، أو رمزا يتضمنه سياقه الثقافي، فلابد أن نفكر في صيغ نظام المعاني، الذي يصدر عن مجموعة من الناس، وندرك الفعل ورد الفعل المتعلق بالظاهرة المختلفة. فإذا لجأنا إلى استخدام أحد أساليب جرتيز المفضلة وهو «الغمز» فسنجده يحدد هوية «الغمز» بأنه ليس ببساطة مجرد قفل جفني العين، بل إدراك المعنى الخفي من وراء حركة الغمز بالعين، أو أي معنى آخر تقوم به مجموعة من الناس. إذن فالثقافة تتكون من بنية من المعاني الاجتماعية متفق عليها، يتصرف الناس على أساسها مثل الغمز، كترجمة للأشياء كاستخدام الغمز للدلالة على التآمر، وبالتالي يشكلون أفعالهم كرد فعل لفهمهم لواقع الحال بالتآمر أو العقاب.[٢]

عندما استخدم هذا المفهوم في دارسة السينما الصينية، فإن نفس الأسلوب من المعرفة متطلب للمعاني المرتبطة بما هو بصري وسمعي وموجود في سياق الثقافة الصينية. ولكي نستطيع قراءة السينما الصينية بالمفهوم القومي، فلابد أن يعرف المرء الظواهر (سواء كانت مشاهد، لقطات، تمثيل، أو أي عناصر سينمائية) ويتأملها، ويتعرف على الأسلوب الصيني في الربط بين هذه الظواهر، وإلا فسيكون من السهل لأي مراقب، أن يفشل في رصد الأشياء ومغزاها الثقافي، وبالتالي يفترض معاني لا تتوافق مع مدلولاتها. هذه الخطوة الأولى من الإدراك والفهم لابد أن توضع في الاعتبار ويتم التدريب عليها قبل أن يستطيع المرء تفسير السينما الصينية بشكل قريب إلى المنظور الصيني للواقع. وإذا تم تجاهل ذلك فستكون النتيجة مثل لعب الشطرنج الصيني بقواعد أجنبية. قد تكون

المباراة مشوقة لكنها ليست مباراة شطرنج صيني. هذا المثال محاولة لربط السينما الصينية بمفهومها في سياق الثقافة الصينية، أعني منظومة المعاني، والصيغ التي ينتجونها ويدركونها.

والدراسات الثقافية الصينية بصفة عامة لا تتبع منهج جرتيز، رغم أنه قد يعاونها في التعرف على بنية الثقافة الصينية، ونتاجها الذي مازال متوفرا. وأعمال الباحث الصيني الشاب صن لونجي، تعد مصدرا في هذا المجال.(٣) كما أن توصيفه الثقافة الصينية، يشارك بعض الدراسات النفسية المشابهة التي تمت حول الشخصية الصينية بواسطة دارسين آخرين.(٤) والدراسة الحالية تستعين بنماذج صن لأنها تختلف عن معظم الأساليب الأخرى، التي تركز على بعض السمات الثقافية للعناصر الفردية فقط، في حين نجد نظرية صن تقوم على أرضية عريضة لوصف الثقافة الصينية بصفة عامة.

في كتابه «البنية الأساسية للثقافة الصينية» يستخدم صن ملمح «الصفة الشخصية» باعتبارها السمة العامة في الروح الجماعية للشعب الصيني،(٥) ويرى أن الصينيين قد طوروا نظاما يتفق مع ما يدركه الناس، وأشكال السلوك الاجتماعي.(٦) «هذا النظام» هو الأساس في التعبير عن الواقع الصيني. وطبقا لرأي صن فإن الرؤية الصينية للإنسان الفرد يمكن أن تنقسم إلى قسمين، الجسد «شن Shen والقلب «زن» Xin (٧) والجسد الإنساني هو ما يسهم في الحركة الحياتية للإنسان، في حين أن العلاقة مع الأخرين تحدد العالم المعنوي لوجوده. ومهمة الشخص في سياق الثقافة الصينية الحفاظ على جسده (هي/هو) والحفاظ على الجانب المعنوي من خلال استمرارية العلاقات المناسبة مع الآخرين .

يرى الصينيون أن ملامح الفرد تتحدد من خلال علاقاته الاجتماعية، التي تتشكل من خلال الأنشطة «القلبية» للفرد. والقلب يفرز عاطفة تسمى (جنج) ging أي (المشاعر العاطفية). وعندما توجه هذه المشاعر تجاه شخص آخر، فلابد أن تكون النتيجة ارتباطا أو تعاطفا، وهذا يسمى «لديه قلب» أي عامر بالمشاعر. والحركة الديناميكية لـ (جنج) تفصح عن نفسها بعدة أشكال متنوعة، مثل قواعد السلوك وأسبقية الـ «جنج» ging على الـ «لي» Li أي السبب. على العكس من ذلك، نجد أن الاهتمام بالحفاظ على الجسد، ينتج عنه النشاط الحياتي الذي يتبدى في نشاط الـ جنج نحو «المهارة أو البراعة» كمثال. إن «جنج» الشخص (سواء هي/هو) يرتب وينظم تصرفات الشخص للحصول على «أفضل وضع» بأن يكون «لديه مشاعر قلبية» للآخرين أم لا. إن حياة الجسد وسيطرة

القلب، من العناصر التي تشكل جدلا من حيث المعنى والتعبير عنهما في سياق الثقافة الصينية.

من خلال هذه المفاهيم الثقافية كإطار مرجعي بالنسبة لي، سوف أقوم بدراسة تحليلية لثلاثة أفلام شهيرة تم إنتاجها في كيانين اجتماعيين صينيين، جمهورية الصين الشعبية وهونج كونج في الفترة من عام ١٩٨١ حتى ١٩٨٥. سوف تتركز تحليلاتي على تجسيد الأعمال الروائية في السينما ومدى الارتباط بمضامينها. وسوف أحدد التشابه المبدئي والاختلاف بين السينما الصينية وسينما هونج كونج، من خلال الكشف عن الظواهر الثقافية وكيفية التعامل معها واستيعابها. لذلك فسأحاول عزل العديد من الخصائص الهامة في كلا النوعين من السينما في سياق المقارنة. بهذا الأسلوب، يستطيع المرء أن يكشف اختلافات وتشابهات سطحية، وأخرى عميقة تحدد خصوصية كل منهما.

٢- أفلام من الصين

في عام ١٩٧٧، وبعد عام من «الثورة الثقافية» وتوقف الإنتاج السينمائي تقريبا، استأنفت الصين إنتاجها السينمائي وقدمت ثمانية وعشرين فيلما.[٨] وبدأ معدل الإنتاج يزيد بسرعة مع بداية الثمانينيات، حتى وصل معدل الإنتاج السنوي أكثر من مائة فيلم.[٩] من الناحية التقليدية، أصبحت السينما الصينية أكثر تقدمية وأكثر ثورية، في حين كانت أثناء الثورة الثقافية مدفوعة إلى أقصى حد بالوعي «الأيديولوجي». لكن منذ أواخر السبعينيات بدأت حركة التحرر الليبرالي تنتقد هذه التوجه بعنف. تميزت فترة الثمانينيات الجديدة برفض أفكار الدوجماتيين المتمسكين بالتقاليد القديمة في فترة السبعينيات سواء في الشكل أو المضمون. وحظيت الرغبة في استخدام السينما لكشف الواقع الآن بالأولوية، عن الأفلام السابقة ذات المثاليات المفبركة. بعض هذه الأفلام الجديدة اكتسبت شعبية كبيرة لمحاولتها تناول موضوعات جديدة للأفلام السينمائية وأسباب تطور الأفلام الصينية هو أحد الاهتمامات في هذا المقال.

الأفلام الثلاثة التي اخترتها حائزة على جوائز من الصين، ولفتت إليها الأنظار بشكل كبيرا عند أول عرض لها.[١٠] فقد اعتبر فيلم أسطورة جبل تيانيون من أهم الأفلام منذ «الثورة الثقافية» حيث يتعامل مباشرة مع الأحداث المناوئة للصراع السياسي في فترة الخمسينيات وحتى السبعينيات في الصين.[١١] يحكي الفيلم عن مهندس مجتهد وأمين في عمله لووكون، يبعث به

إلى جبل تيانيون للعمل في مشروع متطور في الخمسينيات. يقع في حب إحدى زميلاته سونج وي. وأخيرا أثناء إحدى الحركات السياسية، يتهم لووكون زورا ويفصل من عمله. تتخلى سونج وي عنه، في حين ترى صديقتها فينج كونجلان أنه قد وشي به من قبل الكوادر السياسية. فتقرر مساعدته وهو طريح الفراش وتتزوجه. أشاد النقاد بنجاح الفيلم لواقعيته والتجسيد المقنع لثلاث شخصيات، قدموا ثلاث نوعيات من الحياة الحقيقية للناس في الصين.(١٢) ولاختلاف قيم الشخصيات الثلاثة، كان رد فعل كل منهم متفاوت بالنسبة للموقف السياسي في الوطن، وبالتالي اختار كل منهم طريقا مختلفا في حياته .

أما فيلم «منتصف العمر» فيجسد مشاكل المهنيين في مرحلة أواسط العمر، الذين مازالوا يعانون بعد «الثورة الثقافية». بطلة الفيلم «لو» طبيبة تعمل في هدوء بأكثر من طاقتها بأجر محدود.

طبقا لما نشرته مجلة «السينما الجماهيرية» فإن الفيلم الثالث «الأصهار» سجل أعلى نسبة مشاهدة تقدر بـ ٢,٧ مليون مشاهد، في الأيام الاثنى عشر لعرض الفيلم في بكين.(١٣) بطلة الفيلم كيانيج امرأة مشاكسة غيورة ونمامة، تتسبب في خلق مشاكل لعائلة شين وأخيرا تحل المشاكل على يد المرأة «الطيبة القلب» شويليان .

رغم اختلاف الموضوعات في الأفلام الثلاثة، فإن كثيرا من المعلقين يرون أن هذه الأفلام لاقت إقبالا من مشاهديهم الصينيين بسبب واقعيتها غير التقليدية أساسا. و«الواقعية» هنا تعني أن المشاهدين تقبلوا هذه الحكايات رغم أنها سينمائية، باعتبارها وصفا صادقا وترجمة للواقع. كما أن هذه الأفلام تم الاحتفاء بها لأنها تمجد الفضائل الفردية، وترسم الأبطال والبطلات الذين يقدمون «المثال الجديد للشخصية الاشتراكية».(١٤)

على أي حال، فمن المهم أن نعرف أن كلا من صناع السينما والمشاهدين يتظاهرون بادعاء الثقافة ضمنيا. فأولا : لا المشاهدون بصفة عامة، ولا النقاد بصفة خاصة، على ما يبدو على وعي بأن هذه الأفلام تتضمن فرض سلوكيات اجتماعية سلطوية، ويتقبلونها كشيء حياتي عادي. ففي فيلم أسطورة جبل تيانيون، رغم أن صناع الفيلم كانوا على وعي بالمشاكل التي خلقتها البيروقراطية، وكانت سببا في معاناة «لوكون». لكن لم تكن لديهم النية لنقد النظام. لقد فصل لوكون في البداية، لأن الكوادر السياسية لا تثق فيه. لكنه أنقذ أيضا من التهمة بواسطة كادر آخر - السكرتير الأول،

الذي كان متأكدا من براءته. وهكذا فقد حلت مشكلة لوكون في النهاية بواسطة مناورة بارعة لشخص من نفس النظام. نفس الشيء يؤخذ على فيلم «منتصف العمر» وفيلم «الأصهار» .

ثانيا: من الواضح أن الفيلم ومشاهديه يفضلون بشكل كبير استخدام الـ «جنج» (المشاعر العاطفية) أكثر من الـ «لي» (المبررات والمبادئ) في التعامل مع المشاكل. فقد تخلت سونج وي عن لوكون . وتتابع المونتاج، الذي يتكون من لقطات مقربة للأصدقاء المختلفين والمسئولين تدفعها إلى التخلي عن لوكون ، كما أن مشاهد الفلاش باك (الاسترجاع) للحظات الرومانسية في أول لقاء معه، تظهر لنا أن اختيارها، لا مجال لتبريره منطقيا، من اتهام «لوكون خطأ» لكنه مسألة إذعان، عما إذا كانت تستسلم لمشاعرها العاطفية الـ «جنج» وتظل مرتبطة به، أو تستسلم لتوجهاتها الاجتماعية. ورغم أن الفيلم يدين بوضوح تطرفها غير المنطقي في رد فعلها إزاء الموقف، إلا أن النقد المنطقي للمجتمع الذي تم التعبير عنه من خلال الشخصيات الأخرى في الفيلم لم يؤخذ بشكل إيجابي. في فيلم «منتصف العمر» وفيلم «الأصهار» نجد أن نقاش الأصدقاء وأفراد العائلة، قد تم تجاهله أيضا. وقد أثنى المشاهدون على استخدام الـ «جنج» أي المشاعر العاطفية في كل هذه الأفلام ، وأعجبوا بهذه الشخصيات التي تستخدم «قلوبها» لقبول معاملة جائرة دون تذمر .

الادعاء التقليدي الثالث. بأن تحديد ما تستحقه الشخصيات مبني على (أ) العلاقات الطيبة مع الآخرين أو تأكيد ذلك من قبل المجموع (ب) الفائدة التي تعود على المجتمع. (جـ) إنكار الذات.

في كل من الفيلمين «منتصف العمر» و «أسطورة جبل تياينون»، ينبع التوتر في القصتين من حقيقة أن أبطالها أناس طيبون ومعاناتهم جائرة. لوكون «طيب» لأنه مهندس نظريته الجيولوجية صحيحة، في حين أن «لو» – طيبة لمهارتها الطبية الفائقة. وهناك علاقة أقيمت بين مهاراتهم المهنية واستقامتهم. أما بالنسبة لعلاقاتهم الاجتماعية، نجد «لو» زوجة لرجل طيب، ولوكون ابن احد شهداء الثورة. وفضائلهم هذه أكدتها كوادر سياسية جيدة، وزملاء لهم في العمل ونشاطهم الاجتماعي. والأفلام تربط بقوة، الصورة الإيجابية للأبطال، بالتأكيد الجماعي .

إن الشخص الذي ينكر ذاته، هو ذاته الذي لا يدافع عن نفسه أو نفسها. فـ «لوكون» لم يدافع عند خبراته. و«لو» لم تتباه أبدا بكفاءتها المهنية. ولم تعترف شويليان بأنها ناجحة في شيء ما. بالإضافة إلى أنهم يرفضون الدفاع عن «حقوقهم». تماما مثل لوكون الذي لم يدافع لرد اعتباره. كما

أن كلا من ليو و شويليان لم تطلبا معاملتهما بطريقة أفضل. إنكار الذات في كل هذه الشخصيات يمنعها من السعي لطلب أي شيء لأنفسهم .

طبقا لما كتبه النقاد فقد اعتبرت هذه الأفلام «غير تقليدية»، وهذا يعني التخلي عن السياسية السابقة التي تقوم على تصوير الجانب الإيجابي فقط للمجتمع الشيوعي. لكن لو أخذ هذا الأسلوب «غير التقليدي» بشكل أساسي، بمعنى تبني اتجاه نقدي تجاه النظم السائدة للسلوك والقيم والدلالات والتنظيمات، إذن فإن الفيلم سيكون في منتهى التقليدية، لاستخدامه أساليب توافقية قديمة لترجمة الواقع بالمعني المدرسي. ورغم إمكانية وجود بعض الخروج عن الخط السياسي للنظام متمثلا في الأدوار النسائية، أو بعض التعليقات على سياسة الحكومة، فإن كل فيلم بصفة عامة ملتزم أساسا بالتقاليد .

٣- أفلام من هونج كونج

تعتبر هونج كونج من أكبر مراكز الإنتاج السينمائي في آسيا. حيث تنتج سنويا ما بين تسعين ومائة فيلم للمشاهدين المحليين.[١٥] وبالنسبة لتصدير أفلام هونج كونج أو نسخ الفيديو للخارج، فتعد مصدر دخل قليل في أغلب الحالات، فيما عدا بعض الأفلام القليلة التي استعانت بنجوم عالميين مثل «بروس لي» و «جاكي شان». خلال الأعوام الخمسة من ١٩٨١ حتى ١٩٨٥، سجل صندوق رصد الأفلام، بأن إنتاج الأفلام المحلية فاق الأفلام المستوردة حتى تلك المستوردة من هوليوود. وعلى سبيل المثال، فمن بين أهم اثنين وعشرين فيلما ناجحا عام ١٩٨٤، هناك عشرون فيلما من إنتاج هونج كونج.[١٦] كان قمة إنتاج هوليوود في ذلك العام فيلم «قراصنة السفينة المفقودة» الذي حقق أعلى الإيرادات كفيلم أجنبي في هونج كونج. لكنه احتل المرتبة السادسة في خريطة الإنتاج المحلي.[١٧] في حين احتل فيلم جيمس بوند «لا تقل ذلك ثانية أبداً» وهو الفيلم الثاني الأكثر نجاحا، المرتبة الرابعة عشر.[١٨] لذلك فمن الصحيح القول، بأن مشاهدي هونج كونج يفضلون أفلامهم، لأنها موجهة إلى المشاهد المحلي، وهذا يعكس علاقة ثقافية صحيحة بينهما .

الأفلام الثلاثة التي حققت نجاحا كبيرا التي سأعرض لها هي «حارس الأمن الحديث»، «النرد يذهب حيث يشاء»، و«الماسة». يقدم لنا فيلم «حارس الأمن» شخصية شو حارس الأمن النزق الذي خفضت رتبته لكي يتعلم تحمل المسئولية والتعاون مع زملائه. أما فيلم «النرد يذهب حيث

يشاء» فهو يمثل النوع الشائع لشخصية المخبر السري بشكل كوميدي، وقد حقق أعلى معدل للإيرادات في الفترة من ١٩٨٢ إلى ١٩٨٤. ويحكي عن لص منازل محترف، يدعى كنج كونج، يتوقف عن السرقة، ويتعاون مع صديقه الشرطي بادلي في القبض على عصابة من اللصوص يوزعون أوامر زائفة من ملكة إنجلترا المزيفة. أما فيلم «الماسة» بطولة نجم الكونج فو الشهير هونج، حيث يقوم هو وأربعة من أصدقائه المقربين، بإرغام من الشرطة بالقبض على عصابة من قطاع الطرق اليابانيين. هذه الأفلام الثلاثة تعبر عن مبادئ سلوكية وقيم مشابهة ومختلفة، عن تلك المتواجدة في الأفلام الصينية .

الاعتقاد في الـ «جنج» كذريعة لتلمس التميز سواء في البشر والمواقف، متواجد بقوة في معظم شخصيات الأفلام الثلاثة. فمثلا سام مساعد شو، دائما ما يقدم المساعدة لرئيسه لحل المشاكل في فيلم حارس الأمن، وكنج كونج في فيلم «النرد يذهب حيث يشاء» وشينج في فيلم «الماسة»، كلهم أناس أصحاب مهارات يستخلصون مزايا كل موقف للحصول على ما يريدون ، ويتجنبون العواطف والأسئلة الميتافيريقية، التي يعتبرونها عائقا لصراعهم من أجل الحياة. اللص كنج كونج لديه اهتمام واحد فقط! أن يقوم «بفعل ما هو صحيح لكي يحيا». ومشهد المطاردة المفتوح استعارة جيدة، غالبا ما تتكرر مثيلاتها في الفيلم، في هذا المشهد نرى كنج كونج مطارد من قبل أفراد العصابة في شوارع باريس، ويسلك في عدة اتجاهات وأخيرا ينتهي به الأمر إلى تسلق برج إيفيل، ويحاول مقاومة مطارديه، لكن عندما يكتشف أن قواه البدنية ليست بالقوة التي تحقق له النصر، يلجأ إلى استخدام أساليب أخري من بينها استخدام طفاية الحريق، والبارشوت، وقطع حبال باراشوت أعدائه. ثم القفز في الماء واستخدام حذائه الرياضي لمساعدته في السباحة، وهكذا. عندما تفشل هذه الجهود، يغير موقفه دون تردد. إنه من «المرونة» بما يكفي لقبول طلب العصابة في التعاون معهم. تماما مثلما حدث مع شينج في فيلم الماسة، عند طلبت منع الشرطة الخروج من السجن والمساهمة في كشف جريمة، نجده لا يناقش حقه لرفض هذا الاقتراح؛ كذلك سام في فيلم «حارس الأمن الجديد» يكذب على الأقليات المقيمة، بالمدينة لكي يتم القبض على المشتبه فيهم .

إن مفهوم العلاقات الصينية الإنسانية، تم علاجه دراميا في أفلام هونج كونج، بحرفية ذكية، بين «أهل البلد» و «الغرباء» فظهور الشخصيات الأجنبية، مثل الغربيين أو اليابانيين، أو ملكة إنجلترا أو رئيس الولايات المتحدة في فيلم «النرد يذهب حيث يشاء»، ما هو إلا شواهد ظاهرية فقط. وفي أغلب

الأحيان تكون العلاقة بين مجموعتين من الناس لطيفة ورقيقة. وقد استخدم فيلم «الماسة» نظام السلطة الأبوية المعقد، الذي أحاط بشخصية شينج الرئيسية. وهذا النظام من شأنه تحديد ما سوف يحدث في الفيلم. فعلى سبيل المثال، لم يفسر الفيلم السبب في توجه شينج إلى أصدقائه الأربعة لطلب المساعدة. فهم لا يتميزون بأي مهارة أو ذكاء، وفي الحقيقية، فقد خلقوا كثيرا من المشاكل لـ «شينج». لقد اختارهم فقط لأنهم زملاؤه. ومن ناحية أخري، فإن الشرطة بمثابة «أعداء» ولا ينبغي على شينج وأعوانه الدفاع عنها. وفي فيلم «النرد يذهب حيث يشاء» نجد أن شخصيتي كنج كونج وبادلي هما مركز الأحداث. وشخصية زوجة بادلي وصديقه كنج كونج مجرد شخصيات ثانوية. ولذا نجد الالتزام والطاعة العمياء داخل الشخصيات الرئيسية للفيلم، تمجد بشكل كبير وخاصة فيلم الماسة.

رغم وجود التوجهات الموجودة في أفلام هونج كونج مثل الـ «جنج» ، «والمواطنون» و«الغرباء» - فإنها ليست غريبة على الصينيين، وقد دفعت سينما هونج كونج بهذه التجارب إلى حد الإفراط. وبهذه الطريقة خلقوا عدم توازن مع الجانب الآخر لتقاليد السينما الصينية، التي تتسم بثقافة «القلب»، بل وتشكل نوعا متفردا من الانحراف عن جذورهم الصينية .

٤- مقارنة بين أفلام هونج كونج والصين

التشابه الواضح بين سينما هونج كونج والصين، هو التعريف والتأكيد على الشخصية «الطيبة»، والأفلام الثلاثة من هونج كونج تؤكد بشكل خاص على العلاقات الشخصية الطيبة بين الأبطال ونظرائهم. ففي فيلم حارس الأمن، نجد شو شخصية سلبية لأنه يعادي كل الناس، في حين أن سام محبوب من كل زملائه. ولهذا فإن هذا الفيلم يشترك في رسمه للشخصيات مع الفيلم الصيني «الأصهار» حيث يبدو كيانج بينج شخصية سلبية لعلاقته السلبية مع كل الناس، وشويليان تبدو شخصية طيبة «محبوبة» من كل أفراد الأسرة. والتأكيد على العلاقات الطيبة بين المجموعة تسير جنبا إلى جنبا. في كل من فيلم «الماسة» وفيلم «النرد يذهب حيث يشاء» نجد أغلب الشخصيات، تقدم لها مكافآت من قبل الشرطة لما قاموا به من إنجازات .

وعن مبدأ «المنفعة» و «إنكار الذات» نجد أن شخصيات الأبطال في سينما هونج كونج والصين متشابهة جدا إذ تظهر كفاءة الشخصيات في حين لا تدافع عن قدراتها. ومثل شخصية لووكون في فيلم «أسطورة جيل تيانون» نجد الشخصيات في سينما هونج كونج تسهم اجتماعيا وتشارك بقدراتها مع زملائها .

رغم هذا التشابه، فإن هناك اختلافات بالتأكيد بين الصين وهونج كونج. ففي حين تكرس السينما الصينية اهتمامها لترسيخ صورة الإنسان «الطيب»، نجد أفلام هونج كونج تقدم ذلك بشكل يتسم بالفائدة العملية. فالموضوعات تتناول حياة الناس الذين يعرفون كيف يحيون، بدلا من أولئك الذين يتسمون بالطيبة بشكل تقليدي .

وهناك تشابه آخر، هو الموقف الثانوي الذي يتسم بالمنطق والعقلانية الذي يوضع في الفيلم ففي كل الأفلام الصينية نجد الـ «جنج» يحظى باهتمام أكثر من الـ «لي». والمشاكل تحل بواسطة «القلب الطيب» أكثر من حلها بواسطة العقل والحكمة. أما أفلام هونج كونج فيغلب عليها تقريبا التوجه السلبي إزاء دور الصفوة. وبالتالي فإن العقلانية لا يمكن إبدالها بالـ «جنج»، كما في الحالات الصينية، لكن بواسطة الحل العملي .

في النهاية ، رغم أن كلا من المجموعتين من الأفلام مرتبطة بالتقاليد الصينية، إلا أن أفلام هونج كونج أكثر قدرة على أن تكون ساخرة، إن لم تكن ناقدة، للتقاليد القديمة. فعلى سبيل المثال، فالشخصيات المسئولة مثل رجل البوليس، أو الملكة، أو حتى الوالدان، التي يشار إليها بالتوقير والتبجيل في الممارسات التقليدية، نجدها مثارا للضحك بشكل متكرر في الثلاثة أفلام من هونج كونج. نفس الشيء يمكن أن يحدث إذا أكدت سينما هونج كونج، على الـ «جنج»، فإنه يقدم بوجهة نظر كرد فعل ضد سيطرته المهيمنة. في فيلم «حارس الأمن الجديد»، نجد أن ولع شو بتسديد ضربات مؤلمة للآخرين، يقابل بسخرية من ينج، وهو أحد مساعدي شو الجدد، وبقدر زائد من إنكار الذات، تتحول غالبا إلى حالة من حالات تعذيب النفس. هذا الشكل من إنكار الذات يتحول إلى سخرية تعتبر قمة الهزل، ومثالا للتناقضات بشكل عام /الحب /الكراهية، مقارنة بالأساليب التقليدية لتلقي القيم، التي تعد معلما خاصا لأفلام هونج كونج .

٥- خاتمة

تلتزم الأفلام الصينية بالتقاليد والمبادئ الثقافية الصينية، خاصة التوجهات الآتية (أ) العلاقات الاجتماعية الأبوية. (ب) سيطرة الـ «جنج» أي المشاعر العاطفية .(جـ) تحديد ملامح الفرد، بمجموعة من المبادئ، «النفعية» و «إنكار الذات». هذه الأفلام تعكس الموروث التقليدي (القلب) ليست تقليدية، كما تبدو للوهلة الأولى.

أما أفلام هونج كونج، فهي تلتزم أيضا بتقاليد القيم الصينية ، وخاصة تلك التي تحدد ملامح الإنسان «الطيب»، وهم يقومون بتقديم توجهات مشابهة لتلك الموجودة في الأفلام الصينية. إلا أن أفلام هونج كونج تختلف أيضا بتقديم أعمال لا تخضع لـ هيمنة «القلب»، لكنهم يهتمون بتلك التوجهات الحيوية للجسد الإنساني، التي تستوجب الآتي : (أ) الجنج. (ب) التحديد القوي ما بين «المواطن» و «الغريب». ورغم أن أفلام هونج كونج ذات توجه ساخر تجاه التقاليد، وغربية الملامح، إلا أنها مازالت صينية أساسا.[19] شأنها شأن الأفلام الصينية، فهي مرتبطة بتراثها الصيني الخاص، دون أن تنتقده .

ملاحظات

١- كليفورد جيرتز، تفسير الحضارات (نيويورك: سلسلة باسيك بوكز، ١٩٧٣) ص ٢٧.

٢- المرجع السابق، ص ١٢٠

٣- نظرية صن لونجي الشاملة عن الثقافة الصينية - موجودة بشكل موسع في كتابه (البنية الأساسية للثقافة الإنجليزية) التي ترجمت إلى الإنجليزية. فقد كتب هو عدة مقالات بالإنجليزية، يشرح فيها آراءه، ويمكن الحصول عليها من كتاب (بذور النار) تأليف، جرمية بارمي، جون منفورد. (الشرق الأقصى للطباعة)، ١٩٨٦.

٤- وصف صن للثقافة الصينية يتشابهه مع الدراسات النفسية، نجده في كتاب «سيكولوجية الشعب الصيني» تأليف ميشيل هاريس بوند، (نشر جامعة أوكسفورد ، ١٩٨٦).

٥- مقال صن لونجي «مسيرة الإنسان الطويلة»، في كتاب بذور النار ، ص ١٦٣ .

٦- يستخدم صن «نظام الوعي» الذي يعتبره أساس الثقافة مع مراعاة أن مفهومنا للثقافة على أنها بنية عقلية، قد حل محله هنا تعريف جرتيز المحدد بأن الثقافة بنية تقوم على المعنى.

٧- زونجيو ونهيوا، شين شنج، صفحات ١١ إلى ٨١.

٨- الاتصالات الجماعية في الصين، تأليف جون هوكنز. (دار نشر لونجمان، نيويورك، ١٩٨٢) ص ٦٢ .

٩- الكتاب السنوي (الذي ينشر كل عام عن الإنتاج السينمائي من عام ٨١-٨٥، بكين .

١٠- عرضت هذه الأفلام في مهرجان «جوائز المائة زهرة» الذي تنظمه مجلة «السينما الجماهيرية» وقد نالت هذه الأفلام أصوات الجمهور في إشارة لشعبيتها.

١١- مجلة الفيلم (نصف الشهرية) هونج كونج العدد ٧٧، (٧ يناير ١٩٨٢)، ص ٢٣ انظر كذلك مجلة فن الفيلم، العدد ١٠٤، (فبراير : ١٩٨١) ص ٢٤ .

١٢- مجلة فن الفيلم، العدد ١٠٤، (فبراير ١٩٨١) ص ٢٤-٢٣، والعدد ١٠٦ (إبريل ١٩٨١)، ص ٣٦ .

١٣- مجلة (السينما الجماهيرية) العدد ٣٣٨، (أغسطس ١٩٨١) ص ١١.

١٤- بالنسبة لفيلم أسطورة جيل تيانيون ، انظر مجلة فن الفيلم العدد ١٠٤ (فبراير ١٩٨١ صفحات ٢٤-٣٣، والعدد ١٠٦ (إبريل ١٩٨١) صفحات ٣٢-٣٦، ومجلة السينما الجماهيرية، العدد ٣٣٠ (ديسمبر ١٩٨٠) صفحات ٢و٣، والعدد ٣٠٠ (مارس ١٩٨١) ص٩ وبالنسبة لفيلم «منتصف العمر» انظر مجلة السينما الجماهيرية عدد ٣٥٦(فبراير ١٩٨٣) صفحات ٢-٣ ومجلة الفيلم الأسبوعية عدد ١٤٠ (٥ يوليو ١٩٨٤) ص ١٨٤/٢٥ . والعدد ١٤٨(نوفمبر ١٩٨٤، ص ١٦، ومجلة فن الفيلم، العدد ٣٦٢، (أكتوبر ١٩٨٣) صفحات ١٨-٢٠. أما بالنسبة لفيلم (الأصهار) انظر مجلة السينما الجماهيرية، العدد ٣٣٤ (إبريل ١٩٨١) صفحات ٣ إلى ١٠-١١ والعدد ٣٤٨، (يونية ١٩٨٢) ص ٣ .

١٥- بالنسبة لقائمة الأفلام السنوية انظر مجلة الفيلم (النصف شهرية).

١٦- مجلة الفيلم (النصف شهر) العدد ١٢٣ (٣ يناير ١٩٨٥) ص ٢٢.

١٧- المرجع السابق .

١٨- المرجع السابق .

١٩- يمكن اعتبار أفلام هونج كونج غربية الملامح فقط، حيث إنها تقلد الأفلام الأمريكية المعاصرة. لكن هذه الدراسة، تشير إلى أنه لا ينبغي أن ينظر إليها باعتبارها ضمن مجموعة الأفلام الغربية، كما يعتبرها بعض النقاد الصينيين انظر الكتاب السنوي للسينما الصينية (١٩٨٣) ص ٧٩٢ .

قائمة الأفلام

- أسطورة جبل تيانيون. سيناريو : لوويانزهو. إخراج : زي جين (ستوديو شنغهاي. الصين، ١٩٨٠)
- الأصهار. سيناريو : زن زيا نلنج. إخراج: زهاو هوانزانج (ستوديو شنغهاي، الصين، ١٩٨١) .
- منتصف العمر. سيناريو: شين رونج. إخراج: وانج كومين .(ستوديو شانج شن، الصين ١٩٨٣)
- حارس الأمن الجديد. سيناريو وإخراج: ميشيل هوي. (إنتاج، إخوان هوي. هونج كونج ١٩٨١).
- النرد يذهب حيث يشاء. سيناريو: هوانج بيونمج. إخراج : تسوي هارك. (مدينة السينما، هونج كونج ، ١٩٨٤).
- الماسة. سيناريو: هوانج بنجياو. إخراج : سامو هونج - (ستوديو جولدن هارفست، ١٩٨٥).

ماري كلير كويكيوميل

إخوان وان - وستون عاما من أفلام التحريك في الصين

قوبلت سينما التحريك الصينية بترحاب شديد من قبل عالم اليوم، بسبب أسلوبها القومي وارتفاع مستواها الفني، عبر أكثر من ستين عاما، حيث قام إخوان وان عام ١٩٢٧، في شنغهاي، بإنتاج أول فيلم كارتون، «هياج في المرسم»، بعد عدة سنوات من الأبحاث والتجارب المثمرة. وأدى هذا الإنتاج الأول، وما تبعه من جهود للتطوير، إلى أن أصبح الأمر قصة مثيرة. لم يقتصر الأمر على جهود إخوان وان الشخصية، إنما على ذلك الوهج الذي شكلوا به تنويعات جديرة بالتقدير في التطوير المتميز لسينما التحريك الصينية .

هناك في نانكنج، وخلال السنوات الأولى من القرن العشرين، كان هناك أربعة أشقاء: «وان لايمنج»، الأكبر، وأخوة التوأم جوشان، والاثنان الأصغران، «دهيوان وشاوشن». كانوا جميعا يحبون الرسم، وأقسموا بأنهم ذات يوم سوف يجدون طريقة لإكساب صورهم الحركة والحياة. هذه الفكرة موجودة أصلا في أعماق التقاليد الصينية، كما يشرحها لايمنج، «أتذكر كيف كنا نحب اللعب بظل أيدينا على ضوء واهن يصدر من مصباح صغير ونحن أطفال».[١] عندما كبرنا قليلا، تصادف أن شاهدنا عرضاً لخيال الظل وأعجبنا به جدا. بعد ذلك كنا نقضي أمسياتنا في تقطيع الكارتون على هيئة شخوص ونثبتها على عصي ثم نعرضها أمام ضوء المصباح الصغير ونجعل ظلالها تتحرك على الحائط. كانت لعبة مدهشة ... وأذكر ذات مرة، عندما رأينا ظلال أفرع الأشجار تتحرك على الحائط بسبب الريح وكأنها واقع فعلا، اكتشفنا أن ذلك شيء جميل جدا. فقررنا أن نحرك شخوصنا بنفس الأسلوب التي تتحرك به أفرع الأشجار بسبب الريح. منذ تلك اللحظة، بدأت فكرة الصورة المتحركة تغرس نفسها داخل مخيلتنا كأطفال لكننا كنا بعيدين عن تحقيق ما اكتشفناه، وأصبح ذلك مهنتنا فيما بعد. [٢]

كان وان لامينج موهوبا جدا في الرسم، وفي سن الثامنة عشرة عندما كان يبحث عن عمل ليساعد عائلته، واتته فكرة بأن يبعث خطابا مرفقا به بعض الاسكتشات إلى المطبعة التجارية، أكبر دار للنشر في شنغهاي. وتم تعيينه في قسم الرسم. وفيما بعد استدعى أخوته وساعدهم في الالتحاق بمدرسة الفنون في شنغهاي.

بدأ حلم الصور المتحركة يداعبهم مرة أخرى. وبدأوا تجربة عدة مصابيح لعكس ظلال الكارتون، وخاصة المصباح المعروف باسم «الحصان العداء»، وهو نوع من المصابيح القديمة وأصبح تراثا منذ قرون. وهو يدور بواسطة حرارة منبعثة من مصباح زيتي. ذات يوم، عند زياراتهم لمدينة الملاهي العالمية، اكتشفوا ماكينة غير عادية مستوردة من الغرب. وطبقا لوصف وان لامينج : فعند وضع قطعة نقود معدنية فيها، يضاء نور ويبدأ المحرك في الدوران، عند ذلك يمكن أن يشاهد المرء شارلي شابلن وهو يلف قبعته في حركة دائرية، ويمشي مشيته الشهيرة، مشية البطة. كانت الحركة تعكس الواقع تماما.[٣] كان المشهد مماثلا لواقع الحياة. عندما عاد وان لامينج إلى البيت أخرج كراسة الرسم، وبدأ يرسم في صفحة بعد صفحة مشاهد متتالية تصور قطة تطارد فأرا. عندما قلب الصفحات بين إبهامه وأصابعه أصبح المشهد متحركا. نادى أشقاءه وغمرتهم فرحة غامرة : أخيرا اكتشفوا سر الحركة. لكنهم كانوا في تلك المرحلة يجهلون تماما التكنولوجيا الجديدة لفن السينما، ولم يتنبئوا بأن هذا الفن الجديد من الممكن أن يهبهم القدرة لتحقيق حلمهم.

كانت مدينة شنغهاي في بداية العشرينيات مركزا عالميا كبيرا، يشمل كل المخترعات الحديثة، وكانت السينما تستهوي عددا كبيرا من المشاهدين. في حين كانت السينما الصينية ذاتها لا تزال في بداياتها، وأغلب الأفلام المتاحة كانت أجنبية، وخاصة الأمريكية. وعندما شاهد «إخوان وان» أول فيلم كارتون، كان يوما مشهودا. كانت دهشتهم لا توصف ومنذ ذلك الحين أصبحوا متحمسين لفن الكارتون، وقرروا حل غموضه، وفي حديث مع وان لامينج قال: «بأنه أقسم بأنهم ذات يوم سينتجون أفلام الكارتون بأسلوب صيني، لمنافسة الأمريكيين». كان المشروع ضخما، بالإضافة إلى أن الأشقاء الأربعة لا يملكون فلسا، ولا يعرفون أي شيء عن السينما، ولن يجدوا أحدا في شنغهاي يعلمهم. لكنهم اعتمدوا على موهبتهم الفطرية، وإصرارهم، والحظ الذي يحالف دائما من يمتلكون الجرأة الكافية .

دعونا نستمع إلى وان لامنيج وهو يحكي لنا عن هذا المشروع الكبير «في عام ١٩٢٢، تخرج إخوتي من مدرسة الفنون، والتحقوا بقسم السينما بالمطبعة التجارية. أما فيما يخصني أنا، فقد كنت أقوم بالرسوم التوضيحية لكتب الأطفال. كانت رغبتنا الشديدة في إصرارنا على إنتاج أفلام الكارتون ذات يوم، هي التي دفعتنا إلى مواصلة أبحاثنا. كنا أثناء النهار نقوم بأعمالنا العادية،

ونواصل تجاربنا أثناء الليل في البيت. كانت الظروف وقتها صعبة. لم يكن المال ينقصنا فقط، وإنما المواد الخام أيضا. كنا لا نملك أي شيء في الحجرة الوحيدة لدينا، إلا بعض اللمبات، وأقلامنا، وكاميرا قديمة. كان علينا أن نفعل كل شيء بأنفسنا نكتب السيناريو، نفكر في الشخصيات، نرسم الصور نكون واعين لتصوير اللقطات، وتطورها ، ونقوم بالتوليف ... ويوما بعد يوم ، وليلة بعد ليلة، أصبحنا منشغلين في أبحاثنا كلية، حتى نسينا كل شيء حولنا، الطعام والنوم وعائلاتنا، وأطفالنا والحياة ذاتها. كل ماعدا ذلك كان ثانويا، ولا أذكر كم مرة منينا فيها بالفشل، إلى أن حدث ذات مساء، على حائط حجرتنا الأبيض، أن بدأت الرسوم تتحرك كالأحياء. كانت تتحرك. غمرتنا السعادة. كان ذلك منذ خمسين عاما مضت، لكنني مازلت أذكر هذه اللحظة بنشوة وسعادة ... وما أن علم قسم السينما بالمطبعة التجارية بنجاحنا، فطلب منا، بصفتنا غير محترفين، إنتاج إعلانا كرتونيا عن «الآلة الكاتبة» كتبه شوزندونج. وقد يبدو هذا الفيلم اليوم بسيطا وتافها للغاية، لكن هذا لا ينفي إطلاقا، أنه كان حقيقةً النموذج الأصلي الذي بنينا على أساسه كل أفلامنا التالية، وكان أول من أمدنا بالخبرة في مجال إنتاج عن أفلام الكارتون. بعد ذلك طلبنا أنا وأخوتي للعمل في ستوديو «سور الصين العظيم» كمنسقي مناظر. لكننا طلبنا من المسئولين القيام بإنتاج فيلم في أوقات فراغنا. كان ذلك عام ١٩٢٧، وفي حجرتنا الصغيرة، أمكننا الانتهاء من أول فيلم «كارتون صيني».

كان الفيلم «هياج في المرسم» ويشبه الأفلام الأمريكية السائدة في ذلك الوقت، مزيجا من واقع الحياة والشخصيات الكرتونية. يحكي الفيلم عن رسام كانت أمامه قطعة من الورق، فبدأ يرسم عليها رجلا صغيرا، وفجأة تدب الحياة في هذا الشخص الصغير، وينزل من فوق لوحة الرسم ويشيع الفوضى في المكان. وأخيرا يمسك به الرسام ويثبته بدبوس فوق لوحة الرسم. وهذا الفيلم متأثر جدا بأعمال ماكس وديف فليشر اللذين أعجب بهما إخوان وان كثيرا. يواصل وان لامينج حديثه قائلا «بعد هذه البداية المشجعة»، كان علينا أن ننتظر عدة أعوام قبل أن نقوم بعمل فيلم جديد، لأن المنتجين في شنغهاي، وجدوا أن أفلام التحريك تكلف كثيرا جدا، سواء على مستوى المواد الخام وعدد العاملين(٦).

في عام ١٩٣٠، أنتج أخوان وان فيلم «تمرد الرجل الورقي» لأستوديو الصين العظمي. والفيلم يقوم على سيناريو مشابه جدا لفيلم «هياج في المرسم». في عام ١٩٣٢، طلب من أخوان وان العمل في شركة ليانهوا، الذي كان في ذلك الوقت من أفضل الاستوديوهات المعروفة بمستواها الفني

المرتفع. تم ذلك في أعقاب الهجوم الياباني على شنغهاي في ٢٨ يناير ١٩٣٢، حيث أنتج إخوان وان ستة أفلام «تعليمية» و «وطنية» من بينها فيلم «استيقظ أيها المواطن!» وفيلم «ثمن الدم». في عام ١٩٣٣، عملوا في شركة مينج زينج ، وظلوا فيها حتى إعلان الحرب عام ١٩٣٧، حيث عاشوا لأول مرة في راحة نسبية وأمان واستطاعوا أخيرا أن يكرسوا أنفسهم لفنهم. أنتجوا خلال هذه الفترة تسعة أفلام قصيرة، تحمل توجها وطنيا قويا منها «القصة المؤلمة للوطن»، «عام الخيرات الصينية»، «سلاح الطيران ينقذ الوطن الأم». في عام ١٩٣٥، أنتجوا أول فيلم ناطق «رقصة الجمل» وخلال نفس الفترة أنتجوا جزأين تحريكيين لفيلمين تسجيليين طويلين: فيلم «فتاة التبغ الجميلة» وهو فيلم تقدمي، يتخلله الجزء التحريكى، حيث تظهر فيه الدولارات الذهبية تنقض على المصانع الصينية، والفيلم الثاني «مشاهد من الحياة المدنية» الشهير الذي كتبه يوان موزي.

كان إنتاجهم في البداية، ومن ضمنه شرائح تنشر في الجرائد والمجلات الفنية والساخرة، متأثرا جدا بالأسلوب الأمريكي - مثل فيلم «والد الأنسة لو» وهو رجل قصير ذو فك قوي ويرتدي الملابس الغربية، أو فيلم «القرد المبتسم» وهو نسخة من ميكي ماوس.(٥) في مقال نشر في يوليو عام ١٩٣٦، في نشرة فصلية تصدرها شركة مينج زنج، أكد إخوان وان على أهمية الأفلام الكرتونية، وأقروا بتأثرهم بـ «ماكس وديف فليتشر». وبعد حوار حول فيلمي «فيكلس والقط» و «ميكي ماوس»(٦) التي كانت شائعة جدا، أصروا على أن الأفلام الأمريكية ليست هي الوحيدة فقط. فالأفلام الكرتونية الألمانية والروسية جيدة جدا أيضا. أما بالنسبة للأفلام الصينية فقد أنتجوا بالفعل حوالي عشرين فيلما قصيرا (طول كل واحد منها حوالي ١٠٠٠ قدم)، كما أنهم كانوا على وعي تام بأن تتسم الشخصيات أكثر بالأصالة الصينية في المستقبل، تماما مثل أفلام الكارتون الأمريكية والألمانية والروسية، التي تحمل ملامح بلادهم. واستقروا على أن «الأفلام الكارتونية الصينية، ينبغي أن يكون الموضوع فيها مستمد بشكل كامل من التقاليد الصينية الحقيقية، وحكاياته، ويتوافق مع مشاعر الناس، والحس الهزلي .. وأيضا ألا يقدموا البهجة فقط ، بل تحمل صبغة تعليمية أيضا».(٧)

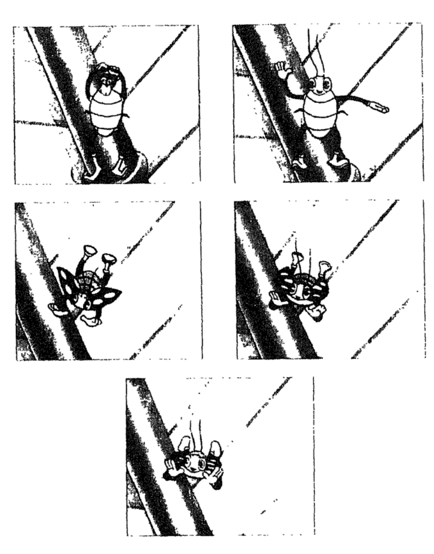
ولسوء الحظ، لم يبق شيء من أعمال أخوان وان المتميزة المبكرة، لكن أقدم فيلم مازال باقيا حتى الآن، يعود تاريخه إلى عام ١٩٣٨، ويلقي الضوء على أعمالهم الفنية. والفيلم مأخوذ عن قصيدة شعرية للشاعر «يوي فيي» صاحب قصيدة «النهر أحمر اللون بالدماء» الشهيرة جدا. وقام

بغنائها كورس ووهان، وقد أصبحت هذه القصيدة بمثابة نقد شديد ملتهب للعدوان الياباني على الصين. وقد استلهم «يوي» هذه القصيدة من وحي التماثيل القديمة لكن أسلوب الرسم كان كاريكاتيرا مباشرا، ويذكر المرء بنقوش فنانين صينيين معاصرين.

في ٧ يوليو عام ١٩٣٧، أعلنت الصين أخيرا الحرب على اليابانيين، بعد معاناة وصراع مع اليابانيين منذ أن احتلت منشوريا عام ١٩٣١. وفي ١٣ أغسطس من ذلك العام احتلت اليابان شنغهاي. فغادرها إخوان وان إلى ووهان وشرعوا في إنتاج مسلسلين وطنيين قصيرين لأستوديو الصين : «ملصقات ضد اليابان» و «آفاق معادية للحرب اليابانية». وعندما احتلت ووهان من قبل الأعداء، نقل العاملون إلى شونج كوينج. وهناك ، تيقن إخوان وان بعدم إمكان إنتاج المزيد من الأفلام الكارتونية، ومن ثم عادوا إلى شنغهاي حيث كانت عائلاتهم في انتظارهم .

شنغهاي ظلت المحميات الأجنبية، بعيدة عن الغزو الياباني حتى ٧ ديسمبر ١٩٤١، حين هاجمت اليابان بيرل هاربر وأعلنت الحرب على بريطانيا والولايات المتحدة، وهكذا أصبحت «جزيرة الأيتام» هي الملاذ للسينما الصينية الحرة في الفترة من ١٩٣٧ حتى نهاية ١٩٤٠. «خلال عامي ١٩٤٠ إلى ١٩٤١». يواصل وان لامينج حديثه : «افتتحت قسما لأفلام التحريك بشركة الصين المتحدة للسينما مع أخي جوشان. في ذلك الوقت كان الفيلم الكارتوني الأمريكي الطويل «ذات الرداء الأبيض» يحقق نجاحا كبيرا في شنغهاي وأستقبل استقبالا رائعا. فتح هذا النجاح شهية الرأسماليين الصينيين، فاقترحوا علينا أن نقوم بإنتاج فيلم كارتوني صيني طويل، وقد تم ذلك بعد اختيار فصل من رواية قديمة أسمعها (رحلة إلى الغرب) والفصل بعنوان « إعارة المروحة ثلاث مرات»، وهكذا أنتج فيلم «أميرة المروحة الحديدية».

كان من الواضح لنا، ضرورة رفع الروح الوطنية العامة من خلال التأكيد على حاجتنا للمقاومة. انتهى تصوير الفيلم في نفس الوقت الذي داهمت فيه اليابان المحميات الأجنبية، وهكذا قمنا أثناء طبع الفيلم بحذف أغنية الخنزير «زوباجي» ووضعنا بدلا منها أغنية شعبية بعنوان « انهض يا شعب، وقاتل حتى النصر» كان طول الفيلم ٧٠٠ قدم، وأول فيلم كارتوني طويل. استمر عرضه ستة أشهر ونصف دون توقف في ثلاث دور عرض بشنغهاي. كما عرض أيضا في سنغافورة وإندونسيا، واستقبل استقبالا حارا في كل مكان(٨)



صن ووكونج يشكل نفسه في فيلم أميرة المروحة الحديدية لأخوان وان

بطل الفيلم صن ووكنج، ملك القرود، كان يقوم بحراسة المقدس «مونك سان زانج» إلى الغرب، بمصاحبة الخنزير زوباجي، والقرد شاه سنج. كان ملك القرود يتمتع بذكاء شديد وسرعة بديهة، إضافة إلى قوته الخارقة، ويستطيع التغلب على الوحوش التي تقابلهم في طريق الحجيج، ودائما ما كان ينتصر على قوى الشر.

كان إنتاج هذا الفيلم في «جزيرة الأيتام» التي كانت تحت الحماية الفرنسية، خلال فترة منتصف الحرب، بمثابة عمل فذ، ليس على المستوى الفني فقط، لكن على المستوى التقني أيضا. قام بإنجاز العمل فريق من سبعين فنانا، يتناوبون العمل دون توقف لمدة عام وأربعة أشهر. كلهم في حجرة

واحدة محدودة، في برد الشتاء القارس، وحر الصيف الشديد. ولضمان دقة الحركة فقد تم تصوير بعض المشاهد بممثلين حقيقيين، لتكون دليلا للفنانين. وهذا الفيلم، بإبداعاته المتعددة يفيض بالمشاهد الساحرة، والفانتازيا، والشعر مبهج للمتفرج، ويتناسب مع الجميع الشباب والصبية، وحتى الأطفال، الذين ربما تخيفهم مشاهد العنف في مشاهد القتال المدعمة بالموسيقى المثيرة. وحتى إذا كان مازال تأثير أعمال والت ديزني ملحوظا، فقد كنا نحن بعملنا هذا بعيدين عن حلاوته ورقته، وبعيدين عن أمريكا ونجاحاتها، إن فيلم «أميرة المروحة الحديدية» يقدم شهادة بأسلوبه الخاص، عن الحقيقة المؤلمة لعنف الحياة اليومية لوطن شلته الحرب، حيث يكون من غير الممكن لأي صانع أفلام أن ينتج فيلما مسليا تماما.

عندما انتهى عرض فيلم «أميرة المروحة الحديدية» حظي باهتمام كبير من قبل الحزب في شنغهاي. فقد كان النجاح فوريا، بعد عرض دام عامين لفيلم «ذات الرداء الأبيض»، فقد رحب المشاهدون الصينيون بهذا الإنتاج الذي أطرى روح الكبرياء لديهم. إضافة إلى أن الجمهور انتعش بروح السخرية في الفيلم، التي تسخر من العدو الياباني بشكل غير مباشر. فقد شخصت اليابان «بملك الجاموس» وهو حيوان شرس يمتطي نوعا من الديناصورات، يذكر المشاهد بمسيرة الدبابات اليابانية الكاسحة. وفي نهاية الفيلم ينجح صن ووكونج في تدمير هذا الوحش، بعد أن يحشد مشاعر الناس ضده .

بعد هذا النجاح الكبير، سارع إخوان وان بالعودة إلى العمل. وكان لديهم رغبة في إنتاج الفيلم الطويل الثاني «عالم الحشرات» الذي كان بمثابة إدانة مقنعة ضد الاعتداء الياباني. وفي الوقت الذي اكتملت فيه التجهيزات تقريبا لهذا الفيلم، قام الأعداء بغزو شنغهاي رغم أنها تحت الحماية الغربية فتوقف الإنتاج. بعد ذلك انشغل إخوان وان في مشروع جديد عزيز لديهم، وهو إنتاج قصة أخرى من كتاب «رحلة إلى الغرب» وعنوانها «ملك القرود يقلق قصر سيليستايل»، بالكارتون. بعد مضي عدة شهور من الجهد المضني، ومواجهة العديد من المشاكل، وعثورهم على منتج، وتجهيز الشكل الفني للمشروع، إذا بالمنتج وكما يقول وان لامينج : «يأمرنا فجأة بوقف كل شيء. في الوقت الذي كانت تكاليف الفيلم والمواد الكيماوية ترتفع أسعارها بشكل كبير. حتى أن المنتج قال لنا إنه لو باع المواد الخام فسوف يحقق المزيد من الأرباح، عما كان سيحققه لو أنتج الفيلم! ولم تسفر جهود

ستة أشهر عن أي شيء وتلاشت آمال عدة سنين. وأنا عن نفسي، فقد نحيت فرش الرسم جانبا، وانتهى عزيزنا صن ووكونج. وبغض النظر عما أصابنا من هم، فإن ما أحزننا أكثر، أن فريق المتخصصين الذي كان يعمل معنا، وقضينا عدة سنوات في تدريبهم قد أبعدوا عن العمل. وراح كل منهم يبحث عن عمل بطريقته الخاصة، واضطررنا نحن بقلوب كسيرة أن نغير مهنتنا. كنت قد بلغت الخمسين في ذلك الوقت وقلت لنفسي، بأنه لن يكون في مقدوري أبدا أن أواصل العمل ثانية في هذا المشروع»(٩).

هجر أخوان السينما لفترة طويلة. ومازالت ذكرى هذه السنوات البائسة تراودهم، عندما كان يتحتم عليهم العمل في أي مجال يجدونه. كانت السعادة تغمرهم عندما تتاح لهم الفرصة في مجال الإعلانات واستغلال مواهبهم الفنية. في بعض الأحيان، كان يتحتم على وان لامنيج ، لكسب القليل من المال أن ينزل إلى شوارع شنغهاي لقص السليويت للأشخاص. كان هذا يجرح كبرياءه بشكل عميق، خاصة عندما كان يقوم بذلك للأجانب، ويمنحهم مهاراته. وفي أقل من دقيقة كان الورق الأسود لقص البروفيل سرعان ما ينفد.

في بدايات الأربعينيات، لم يكن إخوان وان، وحدهم فقط المهتمين بفن الكارتون، مثلما كان الحال في العشر سنوات الماضية. ففي أغسطس ١٩٤١، قام تسعة عشر فنانا في هونج كونج بتأسيس الجمعية الصينية لفن الكارتون، وأنتجوا فيلم «جوع الكلب العجوز الغبي» وكذلك أعمال قصيرة من إخراج كيان جاجون.(١٠) كانت هذه هي المحاولات الأولى لهؤلاء الشباب المتحمسين، لكن الظروف كانت صعبة للغاية .

علاوة على ذلك، حتى قبل فترة عام التحرير عام ١٩٤٩، أثبتت أفلام التحريك أنها كانت في دائرة اهتمام الشيوعيين العاملين في مجال السينما الصينية. ففي عام ١٩٤٦، قام الحزب الشيوعي بمبادرة إنشاء أستوديو الشمال الشرقي في «نجشان بمنشوريا، وقام بإنتاج أفلام تسجيلية ، وفيلمين من أفلام التحريك»، «حلم الإمبراطور» عام ١٩٤٧ وهو فيلم عرائس، والأخر فيلم كارتوني عام ١٩٤٨، «أمسك السلحفاة داخل الجرة». وفيلم «حلم الإمبراطور» مأخوذ عن رسم كاريكوتوري لـ (شيانج كاي شيك) رسمه الفنان «هوا جونو». كتب السيناريو وأخرجه «شين بوإر». وكذلك جريدة

مصورة زمنها ثلاثون دقيقة، أدمجت ضمن الجزء الرابع للأخبار المصورة تحت عنوان «ديمقراطية الشمال الشرقي». أما فيلم «أمسك السلحفاة داخل الجرة» فزمنه عشر دقائق ويسخر من سياسية تشانج كاي شيك بشكل كاريكوتوري. كتب السيناريو الفنان زهودان وأخرجه فان مينج. هذان الفيلمان كانا يعرضان في المناطق الشيوعية، وللجنود بشكل أساسي، ويستقبلان بحرارة .

في بداية أكتوبر عام ١٩٤٩، أنشئ قسم لأفلام التحريك في استوديو شانجشون ضم اثنين وعشرين شخصا، من بينهم فنان الكرتون تي وي، ومؤلف كتب الأطفال «جن جن»، وكذلك الكادر الفني جن زي. في نفس الشهر، أصبح تي وي مديرا للقسم، وجن زي نائبا له. في شهر فبراير ١٩٥٠، انتقلت المجموعة إلى شنغهاي، وأدمجت ضمن ستوديو «شانج ينج». هناك دعمت المجموعة بعدة شخصيات مثل كيان جياجون (سبق ذكره)، وفنان العرائس يو زجيوانج، والكاتب ماجوليانج، والمخرج شانج شاوكون، والرسام لي يو ، وأخيرا وليس أقلهم أخوان وان: وان جوشن في عام ١٩٥٠، وان لامينج و وان جوشان في منتصف الخمسينيات .

خلال الحرب الأهلية، عام ١٩٤٩، هاجر التوأمان وان لامينج و وان جوشان إلى هونج كونج وأخذا معهما مشروعهما القديم، وشرعا في العمل في الفيلم الكارتوني الطويل الملون «عالم الحشرات» لحساب ستوديو «سور الصين العظيم». ورغم سير الأمور على مايرام، إلا أن العمل توقف لعدة شهور نظرا لقصور في التمويل والعمالة المدربة. ولم يجد إخوان وان سوى أن يعملا مصممي مناظر وخبراء مؤثرات خاصة في هونج كونج، ولم يقوما بأي عمل كارتوني. لكن حدث أثناء رحلة إلى شنغهاي عام ١٩٥٤، أن طلب الأستوديو المعاونة من وان لامينج وكذلك جوشان، ويستطيع المرء أن يتخيل مدى سعادتهما لأنهما أخيرا سيقومان بفيلم تحريك آخر. وبالطبع قبلا .

في ذلك الوقت أيضا ازداد الاهتمام بشكل كبير باستوديوهات التحريك. وشارك الخريجون الجدد من مدارس ومعاهد السينما بالعمل في هذا المجال وانضموا إلى فريق العمل الأصليين. وبعد أن كانوا اثنين وعشرين شخصا عام ١٩٥٠، ازداد عدد العاملين ليصبح مائتين عام ١٩٥٦ .

في بداية الخمسينيات كانت هناك جهود مبذولة لبحث أهداف سينما التحريك، كما جاء في مقال منشور بقلم جن زي عام ١٩٥٩(١١). وسوف أعرض بعض النقاط الهامة القليلة. ومن المهم أن نلاحظ أن هذه الأهداف ما هي إلا أصداء للكثير مما أرساه أخوان وان بداية من عام ١٩٣٦. أول

شيء أن أفلام التحريك الموجهة بداية للأطفال، لا يجب أن تكون مسلية بل تعليمية أيضا. النقطة الثانية، هي التأكيد على أهمية التقنية الفنية، وبصفة خاصة فيما يتعلق بالتصوير واستخدام الألوان. وقد حدث في عام ١٩٥٣، أن تم إنتاج أول فيلم ملون للأستوديو، وهو فيلم عرائس بعنوان «الأبطال الصغار» إخراج وان شاوش ،بالتعاون مع شانج شاوكون المسئول عن التصوير.

النقطة الثالثة، تتعلق بالشخصيات، التي يجب أن تجسد بشكل إنساني حتى تحقق النجاح. فعلى سبيل المثال، عندما يتعامل فيلم مع الحيوانات، فسوف يكون في مقدور الأطفال أن يجدوا متعتهم وما يطمحون إليه من خلالها :«إذ لديهم نفس العادات التي لدى الحيوانات، لكنها في نفس الوقت شخصيات إنسانية، وبالتالي فإن الحركة ينبغي أن تكون متجانسة بشكل طبيعي من خلال الحيوانات»[١٢] كذلك ينبغي تكريس الاهتمام الأكبر للجماليات في الفيلم: «فبينما يعجب المشاهد بالبناء الفني للقصة، فإنه في نفس الوقت سيعجب بالصورة».[١٣] وهذه النقطة بالذات، جديرة بالملاحظة، لأن أفلام الكارتون الصينية استهدفت منذ البداية أن تكون أفلاما فنية، ولعل ذلك هو ما أتاح لها أن تصل إلى مستوى عال في مرحلة مبكرة جدا. مما يجعلها خارج إطار المنافسة في المهرجانات الدولية أكثر من كونها مجرد أفلام وثائقية أو تسجيلية.

النقطة الرابعة، هي أن أفلام التحريك لابد أن تعبر عن ما يسمى «الشخصية القومية» بمعنى أنها لابد أن تبرز أصالة الثقافة الصينية، وهذا مطلب، لابد أن يكون قائما في أذهاننا، وأكده وان لامينج بالفعل عام ١٩٣٦. لقد كان ذلك رد فعل واع للتأثير الزائد لأفلام الكارتون الأمريكية قبل عام ١٩٤٩، وكذلك لأفلام الكارتون السوفيتية في بداية الخمسينيات. يعد فيلم «فرشاة الألوان السحرية» وهو فيلم عرائس أنتج عام ١٩٥٥، إخراج جن زي، وفيلم «الجنرال المعجب بنفسه» عام ١٩٥٦، وهو فيلم كارتون إخراج تي وي، من أحسن الأمثلة لأفلام التحريك الصينية، إذ يتسمان بنكهة صينية أصيلة. هذا النجاح شجع الأبحاث في هذا المجال، وظهور تقنيات جديدة مستمدة من الفنون الشعبية والتقاليد مثل أفلام «الورق المقصوص والتحريك على الورق وأفلام التحريك بالقلم الحبر والألوان».

النقطة الخامسة والأخيرة، وهي الاهتمام بالموضوعات المتنوعة التي تتعامل معها أفلام التحريك، وهذا يمنحها تميزا عن الأفلام التسجيلية التي عادة ما تكون أسيرة تعاليم ضيقة للواقعية

الاشتراكية. أنها تلك الحرية النسبية التي تتيح لصانعي هذه الأفلام الفرصة للبحث عن الأفكار المستوحاة من الآداب الكلاسيكية والأساطير، والعقائد القومية، والقصص الخيالية والأغاني الفولكلورية، كذلك الرسومات الكاريكاتورية السياسية، والكوميدية ، إلخ .

بعد السنوات القليلة الأولى من التطوير والاستقرار، اندفعت أفلام التحريك بسرعة، لتحقيق هذه الأهداف. ومن الواضح أن فترة الصحوة لحركة «المائة زهرة» (١٩٥٦-١٩٥٧) أنعشت روح الإبداع وشجعت التجديد على المستويين الفني والتقني. وبصفة عامة، ورغم وجود صعوبات بسبب الحملات السياسية التي تعرف اليوم بـ«اليساريين» فإن إنتاج الأستوديو قد تزايد حتى على مستوى العاملين، الذين أصبح عددهم يتراوح ما بين مائتين وثلاثمائة في بداية الستينيات، وكذلك تحسن الإنتاج من حيث الكم والكيف (حيث ظهر واحد وتسعون فيلما من أفلام التحريك في الفترة من ١٩٤٩ حتى ١٩٥٩). والأكثر من ذلك من أن بعض الأفلام البارزة، أدت إلى الابتكار وتطوير أشكال جديدة في سينما التحريك الصينية .

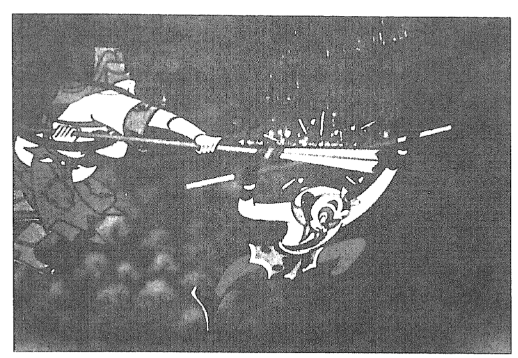
أول شكل من أشكال التطوير الجديد، هو أفلام الورق المقصوص وكان أول من فكر فيها وان جوشان في بداية الخمسينيات، وتوقف عند هذا الحد. وفي عام ١٩٥٦، وعندما عاد إلى الوطن الأم، ذهب إلى مقاطعة شانزي لدراسة مسرح خيال الظل، وخصائص فن الزخرفة بقصاقيص الورق. ثم قام بالتعاون مع كيان جياجون، ومجموعة من الشباب مثل هو جينج كنج و ليو فنزهان، وشين زينج هونج، في ابتكار نوع جديد من التحريك لا يعتمد في نجاحه على جماله فقط، وإنما يحقق توفيرا في تكاليف المواد المستعملة في فن الكارتون التقليدي. حيث كان يكتفي بعمل نموذج ثابت يصلح لكل المشاهد، ثم إضافة ملامح كل شخصية على رأس هذا النموذج المجرد، مقدمة الوجه، والجانبين وخلفية الرأس، ثم تصويرها باستخدام لقطات مقربة ومتوسطة وطويلة. ولأنها كانت مترابطة، فكل المطلوب بعد ذلك، هو تغيير وضعها بخفة، بين كل لقطة، مثل أفلام العرائس، فيما عدا أنه في هذه الحالة ستكون موضوعة بشكل مسطح لكي تصور من أعلى مثل الكارتون .

أول فيلم من هذا النوع هو «زهو باجي يأكل البطيخ» ١٩٥٨. كانت الألوان بهيجة والملامح بسيطة ومتناغمة ، والحدوتة ساخرة، كما أن الموسيقى الأوبرالية كانت متوافقة تماما مع ذلك النمط من أفلام التحريك، الذي مازال مرتبطا بتقاليد مسرح خيال الظل. بعد هذا النجاح الأول، قام وان جوشان المتخصص في هذا النوع مع فريق عمله بإنتاج «صياد السمك الصبي»، ١٩٥٩، و«بنات الجيشا»، ١٩٦٢، الذي حصل على جائزة مهرجان ليبزج في ذلك العام، ومهرجان الإسكندرية عام ١٩٧٩، وجائزة المحارة الذهبية عام ١٩٦٣.

هناك نوع جديد آخر جدير بالاهتمام من ابتكار تي وي وكيان جياجون بالتعاون مع زوجندا، دوان زياوزوان، تانج شينج حيث ابتكروا نوعية تعرف باسم «أفلام التحريك بالقلم الحبر والألوان». و كان فيلم «أين ماما؟» أول إنتاجهم ، ١٩٦٠ والمستوحى من أسلوب الرسم الصيني التقليدي. وهذا الفيلم نوع من الولاء والثناء لعمل أستاذ عجوز «كي بايشي» وكذلك درس في الحياة ووسيلة سهلة لتعريف الأطفال بفن فنان عظيم. والقصة في منتهى البساطة : فإزاء حملقة السمكة الذهبية وأفراخها في قاع البركة تتحول اللآلئ السوداء إلى أفراخ ضفادع صغيرة تتحرك في سعادة بحثاً عن أمها. ولما كانت لا تعرف شكلها. فتحدث سلسلة من المواقف الطريفة. والفيلم بهجة حقيقية للأطفال والصبية أيضا، سيطرة كاملة على فرشاة الرسم ، وطزاجة الألوان، وحيوية الحركة. قوبل الفيلم بحفاوة كبيرة في الصين وبالخارج، وحصل على الجائزة الأولى في عدد من المهرجانات.

في عام ١٩٦٣، قام تي وي و كيان جياجون بإنتاج الفيلم التحريكي الثاني بطريقة قلم الحبر والألوان «مزمار راعي البقر» كنوع من الوفاء لفنان كبير معاصر، لي كيران المشهور بلوحاته عن الريف الصيني خاصة منطقة تقع جنوب نهر يانجزي. وهو تحفة من الجمال والشعر، حاز على الميدالية الذهبية في الدانمرك عام ١٩٧٩. ولسوء الحظ فإن ستوديو أفلام التحريك في شنغهاي توقف عن إنتاج المزيد من هذه النوعية، لأنها تتطلب جهدا صعبا وتستغرق وقتا طويلا. النتيجة رائعة جدا، لكننا لا نستطيع أن نفعل شيئا حيال ذلك سوى أن نأمل بأن يقوم تي وي ذات يوم بالإمساك بفرشاة ألوانه مرة ثانية لاكتشاف رسام صيني عظيم من خلال أفلام التحريك.

التجديد الثالث، هو تطوير أفلام الورق المسطح. وهو نوع من الفن التقليدي الشائع في الصين واليابان أيضا، يتعلمونه منذ طفولتهم المبكرة. ويبدأ بورقة بسيطة تطبق بألف طريقة، وأحيانا تقطع وتلون، وينتج عنها أنواع من الطرز الزخرفية وكذلك أشكال أشخاص وحيوانات. ويتم تحريكها بمهارة أمام الكاميرا، فينتج عنها حكايات لطيفة للأطفال، يسعدهم مشاهدتها وهي تتحرك كأنها السحر. الفيلم الأول من هذا النوع «البطيطة الصغيرة الذكية» تم إنتاجه عام ١٩٦٠، إخراج يوزينج جوانج . كذلك شهدت أفلام العرائس تطورا فنيا ملحوظا، لكن خلال هذا العقد ظل قسم الكارتون هو الأكثر نشاطا، من خلال مجموعة من شباب الفنانين الموهوبين تحت إشراف المحنكين مثل «تي ويي» و «وان لامينج» و كيان جياجون.



هياج في السماء

إضافة إلى مساهمات وان لاميج في هذا التطور بعد عودته إلى الوطن الأم عام ١٩٥٦، سنحت له الفرصة أخيرا لتحقيق الحلم الذي كان يطارده على مدى عشرين عاما تقريبا. واستطاع أخيرا أن ينتج فيلم «هياج في السماء» في الفترة من ١٩٦١ حتى ١٩٦٤. طول الجزء الأول ١٢٢٣ مترا، وانتهى منه عام ١٩٦١، بعد عام من الجهد المصني. استخدم فيه سبعين ألف من الرسومات. وقد قدمت لـ «وان لامينج» كل المواد التي كان يطلبها، ذلك أن البينة الأساسية للفيلم استغرقت وقتا طويلا ومجهودا كبيرا: إعداد السيناريو، الانتهاء من رسم الشخصيات، إعداد المناظر، الملابس (التي اعتمدت على الرسوم الرائعة للفنان زانج جوانج يو) وكذلك عملية التحريك ذاتها التي خلقت كثيرا من المشاكل. فعلى سبيل المثال، كيف يمكن تقديم شخصية صن ووكونج كقرد في نفس الوقت الذي يكون فيه إلاها يمتلك قدرات عظيمة، في حين يتصرف طوال الوقت بردود فعل إنسانية؟. وكذلك «جبل الزهور والفاكهة» الذي يقيم فيه صن ووكونج، مليء بالحياة ويتنفس السعادة : إنه مكان الخلود؛ بسيط لكنه حديقة رائعة، تتضاد مع قصر سليستال المثير، لكنه بارد.

بطل الفيلم هو صن ووكونج، القرد الشهير، الذي بعد أن استولى على العمود الذي يرفع السماء الموجود في قصر الملك التنين، استخدمه كسلاح فعال لتحدي الإمبراطور جادي. وبعد أن

يصبح مسئولا كبيرا في سيلستال، يسرق الخوخ الذي يطيل العمر، وما إن يحصل على إكسير الخلود، يواجه بمئات الآلاف من المحاربين ، الذين أرسلهم الإمبراطور جادي للقبض عليه. ولكونه أصبح رمزا للشجاعة والذكاء، فلم يعد يخشى السماء ولا الأرض.

عندما يشاهد المرء هذا الفيلم ينبهر بجمال الرسم وحيوية الألوان التي تتوافق مع صور التقاليد الشعبية وفن الأوبرا. «اللون يجب أن يجسد التقاليد الشعبية، في حين يظل يحتفظ بأصالته وخياله. والمشهد لا ينبغي أن يكون طبيعيا أكثر من اللازم، وذلك للمحافظة على جو الحدوتة الخيالية». وبسبب هذه الاعتبارات كانت الأماكن سخية والمشاهد خيالية. يجمعها كلها أسلوب يتسم بملامح غربية معينة من خلال رؤية فنية قوية مرتبطة بالتقاليد الصينية. أما الفريسك (المنمنمات) الذي قام بها دان هوانج فكانت مناسبة لتقديم الجنيات السبعة، شقيقات أبسارا البوذي وهناك شخصيات أخرى مثل نزها أو الإمبراطور جادي، التي بدت أكثر أصالة من المصادر الشعبية. وقد قامت أوبرابكين بتصميم الملابس وتنفيذها بألوانها الحية، أما المكياج فكان في منتهى الدقة يجمع بين القوة والرقة. أما القصور فكانت تتسم بطرز العمارة القديمة؛ وكانت الجبال وشلالات المياه والأمواج واللهيب، متأثرة بالرسم الكلاسيكي والموسيقى اعتمدت على كم من الإيقاعات تذكرنا بالأعمال السابقة لأوبرابكين.

الجزء الثاني من الفيلم انتهى عام ١٩٦٤. وضم الجزءان في فيلم واحد مدته حوالي ساعتين. حدث ذلك عشية أحداث «الثورة الثقافية»، فلم يعرض الفيلم. وقد وجه نقد إلى وان لامينج بأن الإمبراطور جادي يشبه الرئيس ماو إلى حد كبير. في عام ١٩٧٧، أعيد اكتشاف فيلم «هياج في السماء» وحظي بكثير من الاهتمام في الصين وخارجها. وفي عام ١٩٧٨، نال جائزة أحسن فيلم في مهرجان لندن السينمائي، وعرض بالتليفزيون البريطاني والتليفزيون الفرنسي، بنسخ مترجمة. في هذه الفترة اكتسبت أفلام التحريك الصينية بصفة عامة خبرة ذات مستوى عال واستعاد ستوديو شنغهاي إنتاجه بكل طاقته بفريق عمل يتكون من خمسمائة فرد، وتمت توسعته في الفترة الأخيرة، كما أن نشاطهم في ازدياد مضطرد، واستعادوا مكانتهم التي تليق بهم في المشهد الدولي. بهذا النصر الكبير النهائي المتمثل في إنتاج فيلم «هياج في السماء» ، حيث قام إخوان وان بدور رئيسي في هذا الإنجاز الأخير، مثلما قاموا به تجاه سينما التحريك الصينية عبر تاريخها .

ملاحظات

١- لا تزال هذه اللعبة منتشرة جدا في الصين، وأصبحت موضة في أوروبا في نهاية القرن التاسع عشر، وكانت تقدم في عروض عامة في فترة ما .

٢- وان لامينج «خمسة وخمسون عاما من العمل في فن التحريك»، ١٩٨١ .

٣- ياو فانج زاو ، فيلم إخوان وان «هياج في السماء»، ١٩٧٩ .

٤- وان لامينج. المصدر السابق. كان أول عمل كارتوني عبارة عن جزء من مسلسل خارج المحبرة إخراج إخوان فيلتشر.

٥- مقال شي كو ، بعنوان «عن الكرتون» مجلة السينما الجماهيرية ١٩٩٢ . ص ٣-٥ .

٦- المرجع السابق، شخصيات أخرى من بينها القطة السوداء الصغيرة، الكلب الأسود الصغير، والأرنب الأبيض الصغير.

٧- «حديث عن الكارتون» وان لامينج، وان جوشان، وان شواشن ١٩٣٦ .

٨- وان لامينج، المصدر السابق.

٩- المصدر السابق .

١٠- تاريخ تطور السينما الصينية، شي كو، المرجع السابق، وشينج جيهوا، نشر بمجلة الفيلم الصيني ١٩٦٣، جزء ، ص٩٣. الشيء الوحيد الذي نعرفه عن هذا الفيلم أنه يسخر من العدو الياباني .

١١- جن زي «تطور سينما التحريك الصينية» مجلة الفيلم ١٩٥٩. رقم ٤،٥ .

١٢- المرجع السابق .

١٣- المرجع السابق .

الملحق الأول

كرس بيري وبول كلارك

تم اختيار المخرجين الذين يضمهم هذا الملحق، حسب ما جاء ذكرهم في هذا الكتاب، وليس على أساس الأحكام النقدية عن جدارتهم وشهرتهم. فلا شك أن هناك مخرجين مهمين آخرين كان من الممكن أن يشملهم هذا الكتاب، لكن إذا كان ذكرهم في المقالات محدودا فبالتالي تم إغفالهم. أما قائمة الأقلام فتضم الأفلام الروائية فقط.

هناك أيضا المزيد من المراجع باللغة الصينية عن المخرجين والأفلام يمكن الرجوع إليها منها : «تاريخ تطور السينما الصينية» تأليف شينج جيهوا (نشر ، السينما الصينية ، بكين. الطبعة الثانية. ١٩٨١) وبالنسبة لفترة ما قبل ١٩٤٩؛ سلسلة المجلدات المتعددة عن صناع السينما الصينية – سير ذاتية (نشر ، السينما الصينية. بكين). لكل الفترات ويشمل هونج كونج وتايوان؛ قائمة بالأفلام الصينية، من عام ١٩٤٩، إلى عام ١٩٧٩، للوطن الأم .

كاي شوشنج

ولد في أسرة فقيرة عام ١٩٠٦، «في جالجدونج». علم نفسه الرسم والكتابة المسرحية قبل أن يلتحق بصناعة السينما في شنغهاي عام ١٩٢٧. عمل في البداية مع زينج زنج كيو بأستوديو مينج زينج وبعد ذلك في ستوديو ليانهوا بعد عام ١٩٣٠، وبرز كواحد من أنجح المخرجين اليساريين في فترة الثلاثينيات والأربعينيات. حصل عام ١٩٣٥ على جائزة من مهرجان موسكو عن فيلمه «أغنية الصيادين» وهي أول جائزة دولية يحصل عليها فيلم صيني.

قضى كاي سنوات الحرب في هونج كونج، حيث عمل في السينما الوطنية مع المخرج المحنك سينو هوي من. بعد الحرب عاد إلى شنغهاي وساعد في تأسيس ستوديو كونلون المنتمي لليسار المتفتح، الذي عمل ضد حكومة «جيو مندانج» القومية. في عام ١٩٤٧، ساعد في إخراج الملحمة التطهرية «نهر الربيع يتدفق شرقا» مع زينج جونلي. ويحكي عن زوجين افترقا، ثم التقيا في النهاية لقاء «تراجيديا» ويظل هذا الفيلم من أكثر الأفلام شعبية في هذه الفترة .

بعد تحرر عام ١٩٤٩، قام كاي بدور في إعادة تنظيم صناعة السينما، وكف عن العمل كمخرج، ولم يقدم سوى فيلم واحد قبل وفاته عام ١٩٦٨، ضحيةً «للثورة الثقافية».

أعماله السينمائية

- الكل يساعد الأمة، مساعد إخراج مع سن يو، ووانج سيلونج وشي دونج شان، ستوديو ليانهوا، ١٩٣٢.
- ربيع الجنوب، ستوديو ليانهوا، ١٩٣٢.
- حلم وردي، ستوديو ليانهوا، ١٩٣٢.
- فجر المدينة، ستوديو ليانهوا، ١٩٣٣.
- أغنية الصيادين، ستوديو ليانهوا، ١٩٣٤.
- نساء جديدات، ستوديو ليانهوا، ١٩٣٤ .
- عنزات صغيرات تائهات، ستوديو ليانهوا ١٩٣٦ .
- ويو الصغير، وهو جزء من سيمفونية ليانوا «ليانهوا جياؤسيان جكيو» ستوديو ليانهوا، ١٩٣٧ .
- وانج العجوز، ستوديو ليانهوا، ١٩٣٧ .
- بوشان الملطخ بالدم، شركة العهد الجديد للسينما هونج كونج ١٩٣٨ .
- مسيرة حرب العصابات، شركة كومنج، هونج كونج، ١٩٣٩ .
- فردوس جزيرة الأيتام، شركة دادي للسينما، هونج كونج، ١٩٣٩ .
- مستقبل مشرق، شركة أفلام الحياة الجديدة هونج كونج، ١٩٣٩ .
- نهر الربيع يفيض شرقا، أخرجه مع زنج جونلي، ستوديو كونلون ١٩٤٧ .
- أمواج على البحر الجنوبي، ستوديو نهر اللؤلؤ، ١٩٦٢ .

شن كايجي

شن كايجي مخرج من الجيل الخامس يتمتع بشهرة عالمية كبيرة، ولد في عائلة سينمائية، والده شن هوا كاي، صنع اسمه في ستوديو بكين كمخرج لأفلام الأوبرا الصينية. أما والدته فقد عملت ككاتبة سيناريو. أنهى شن دارسته الثانوية عام ١٩٦٦، مع بداية الثورة الثقافية. بعد ذلك بعامين أرسل شن مع مجموعة من زملاء الدراسة إلى مقاطعة يانان بأقصى الجنوب الغربي. حيث عمل هناك في مزرعة للمطاط، حتى أوصلته موهبته في كرة السلة إلى وظيفة بالجيش. ثم عاد بعد خمس سنوات إلى بكين وعمل في مصنع. خلال دراسته بأكاديمية السينما بكين (١٩٧٨-٨٢) كان شين يقضي وقته بشكل فردي في استوديوهات التلفزيون المحلية لاكتساب الخبرة. عين من قبل والده في

ستوديو بكين الشمالي بعد تخرجه. واتته الفرصة عندما شجعه «زانج بيمو» للانضمام إلى مجموعة «سينما الشباب» في ستوديو «جوانجزي» هناك عمل مع زانج كمصور وصنع سمعته الفنية. وفيلمه الأرض الصفراء: وضع الجيل الخامس والصين على خريطة العالم، فحواره المبتسر وأحداثه المكثفة، ممتزجة بالصور المذهلة، أدت إلى نوع من التأمل العميق المتعدد المستويات إزاء الثورة الصينية والحضارة الصينية. أما فيلمه «الاستعراض الكبير» (١٩٨٥-عرض ١٩٨٧) فهو بمثابة اختبار للعلاقة بين أفراد وجماعات في وحدة من القوات الجوية ومدى الجهد الشديد الذي يبذلونه استعدادا للمشاركة في الاستعراض الكبير احتفالا بالعيد القومي في ميدان «تيانانمن» ١٩٨٥.

قام شن بإخراج فيلمه الثالث المتميز بتشجيع من «وو تيانمج» مدير استوديو زيان. الفيلم هو «ملك الأطفال» الذي يصور الفترة التي عاشها في مقاطعة يونان وما اكتسبه من خبرة أثناء الثورة الثقافية. وكما حدث في أفلامه الأخرى كان تركيزه أكثر اتساعا من الإمكانيات التي كانت تحت يده. و «ملك الأطفال» فيلم من أكثر أفلام شن فلسفة حتى اليوم، فقد طرح من خلاله قضايا مهمة، عن كيف يمكن للأطفال أن يصبحوا جزءا من الثقافة وأي تعليم يمكن أن يتوافق مع طبيعتهم .

في عام ١٩٨٨، حصل شين على منحة دراسية من جامعة نيويورك، وبقي هناك خلال عام ١٩٨٩، يشارك في أعمال الفيديو الموسيقية «دوران دوران» لرفع مستواه المالي لمشروعات المستقبل ويشمل فيلما عن «الحرس الأحمر» خلال «الثورة الثقافية».

أعماله

- فيلم الأرض الصفراء ستوديو جوانجزي ١٩٨٤ .
- فيلم الاستعراض الكبير ستوديو جوانجزي ١٩٨٥ .
- فيلم ملك الأطفال ستوديو زيان ١٩٨٧ .

هوو هيسا و - هسين

يعد هوو هيساو - هسين واحدا من أكبر موهبتين في سينما تايوان الجديدة، التي بزغت في الثمانينيات في مواجهة التيارات التقليدية المحافظة، وتأسيس صيغ سينمائية جديدة في الجزيرة. وتكاد أفلامه أن تكون المرادف السينمائي « للجذور الأدبية» التي ظهرت قبل ذلك بعشر سنوات في تايوان، كتعبير عن «الوجدان» القومي.

يعتبر هوو غرسا متنقلا. ولد في مقاطعة «جانجدونج» عام ١٩٤٧، وانتقلت عائلة إلى تايوان عام ١٩٤٩، واستقرت قرب «كاوهسيونج». بعد تخرجه من أكاديمية السينما في تايوان القومية للفنون عام ١٩٧٢، دخل مجال السينما في العام التالي. عمل أولا مساعدا للإنتاج، ثم مساعدا للإخراج مع العديد من المخرجين المتميزين وكتب لهم السيناريوهات .

لفت الانتباه إلى مواهبه الإخراجية من خلال حلقة من مسلسل «الرجل ذو الوجهتين». ويسجل فيلمه المبكر «عشب البيت الأخضر الأخضر»، اهتمامه السينمائي الكبير. ففيلم أبناء فينجكيوي يهتم بالمناظر الريفية والتأكيد على الأطفال وهم ينمون وينزحون إلى المدينة بعد أن أصبحوا شبابا ويحاولون النجاح، ونفس الشيء في فيلم «صيف في بيت جدي». أما فيلمه «موعد مع الحياة وموعد مع الموت» فقد حقق من خلاله سمعة عالمة. وهو عمل ذو مستوى عال، يرسم من خلاله السيرة الذاتية لعائلة كبيرة من تايوان يتم نفيها في الخمسينيات من القرن الماضي، ويستعرض الأحداث وفقا للتسلسل الزمني. ويبرز هذا الفيلم الدقة والبراعة التي يتحلى بها هوو. ويعد فيلم «تراب الريح» حكاية أخرى عن أهل الريف الذين يرتحلون إلى المدينة، من الشباب الناضج بمعاونة من الجيش. أما فيلم «بنت النيل»، فكان عن الانحراف وبصفة خاصة في الحياة المعاصرة، المشاهد المدنية، لأنه يحكي عن الشباب، والجرائم الصغيرة، ولعب القمار. في عام ١٩٨٩، أتم مشروعا كان قد خطط له منذ عدة سنوات سابقة. وهو فيلم «مدينة الأحزان» الذي استطلع من خلاله الاستجابات المختلفة لأربعة أبناء حول تولي اليابانيين للسلطة القومية في الأربعينيات.

أفلامه -

- فتاة جميلة ، ١٩٨١ .
- رياح مرحة ، ١٩٨٢ .
- عشب البيت الأخضر ، ١٩٨٢ .
- دمية الابن الأكبر، حلقة من حلقات الرجل ذو الوجهتين ، ١٩٨٣ .
- أبناء فينجكيوي ، ١٩٨٣ .
- صيف في بيت جدي ، ١٩٨٤ .
- زمن للحياة وزمن للموت ، ١٩٨٥ .

- تراب الريح ، ١٩٨٧ .
- بنت النيل ، ١٩٨٧ .
- مدينة الأحزان ، ١٩٨٩.

هيومي

واحدة من المواهب النسائية الرائدة في الجيل الخامس، نشأت في أسرة عسكرية، وقضت معظم حياتها المهنية حتى نهاية الثمانينيات في الجيش. وصل والدها إلى مرتبة قائد الأوركسترا السيفوني لجيش التحرير الشعبي، بعد عام ١٩٤٩، حتى جرد من رتبته على يد الحرس الأحمر عام ١٩٦٦.

أرسلت عام ١٩٦٦ عندما كانت في العاشرة من عمرها للعيش مع جدتها، شبت هيو مي في ضواحي بكين. قامت بتنمية موهبتها في الرقص، والتحقت بإحدى فرق الجيش للرقص، بعد حصولها على الثانوية العامة. بعد مرور أربع سنوات، نجحت في امتحان قبول أكاديمية بكين السينمائية عام ١٩٧٨.

بعد تخرجها عام ١٩٨٢، عادت هيو إلى صفوف الجيش، وألحقت بأستوديو الأول من أغسطس السينمائي لجيش التحرير الشعبي في بكين. في هذا الجو غير المرغوب فيه، واصلت عملها وأخرجت دراستين نفسيتين غير عاديتين، تكاد تكون متشابهتين. في عام ١٩٨٥ قامت بإخراج فيلم «ممرضة بالجيش» مع زميلها في الدراسة، وهو من الأفلام الجيدة شديدة الموضوعية. ويحكي عن ممرضة تتأمل حياتها وعملها، الذي تقوم به على حساب عدم تحقيق احتياجاتها العاطفية. أما فيلم «بعيدا عن الحرب» ١٩٨٧ فهو مجموعة معقدة من الفلاش باك (الاسترجاع) تربط بين عائلة تعمل بالجيش في بكين المعاصرة، تعاني من ملل مدني مبهم، يتخلله مشهد لحرب المقاومة ضد اليابانيين التي لا تزال تزعج جد العائلة. فاز فيلم «بعيدا عن الحرب» بالجائزة الفضية للمخرجين الشبان بمهرجان طشقند السينمائي الدولي عام ١٩٨٨ .

بعد القيام بفيلم تجاري لستوديو الأول من أغسطس بعنوان «مقاتل بدون سلاح » قررت هو إنهاء عملها بأستوديو الجيش عام ١٩٨٩ . حيث كانت تأمل في العمل بشكل حر.

أعمالها السينمائية

- ممرضة بالجيش ستوديو الأول من أغسطس، ١٩٨٥، (مع زميلها لي زياو جين)
- بعيدا عن الجيش ستوديو الأول من أغسطس، ١٩٨٨.
- مقاتل بلا سلاح. ستوديو الأول من أغسطس، ١٩٨٩ .

لو بان

امتد عمل «بان» في مجال السينما بدءا من فترة تطوير صناعة السينما في الثلاثينيات بشنغهاي، حتى فترة التحول الاشتراكي في أواخر الخمسينيات. وفي الثمانية عشرة سنة الأخيرة من حياته تبددت موهبته. ولد لو بان عام ١٩١٣، وعمل كصبي في عدة حرف مختلفة. ثم اشتغل في مجال التعدين، قبل أن يجتاز اختبار القبول بمدرسة التمثيل في بكين عام ١٩٣٠، بعد التخرج عمل مساعد ربط في أول إنتاج لشركة أفلام ليانهوا فرع بكين - انتقل إلى شنغهاي عام ١٩٣١ والتحق بجماعة الدراما اليسارية كممثل. في عام ١٩٣٧ ظهر لأول مرة على الشاشة في فيلم «تقاطع الطرق» وسرعان ما ظهر في فيلم «مسيرة الشباب» وهما من أهم الأفلام التقدمية من فترة العقد السابق على الحرب.

أثناء حرب المقاومة ضد اليابان، درس لو بان في يانان ، مركز القيادة الشيوعية، وخدم في فرق الدراما هناك، ومناطق شيوعية أخرى. في عام ١٩٤٨، عاد للسينما والتحق بأستوديو الشمال الشرقي الذي أنشئ حديثا (أصبح اسمه فيما بعد شانجشون). ووصل إلى مرحلة النجومية في أول فيلم شيوعي صيني، فيلم «الجسر». وبداية من عام ١٩٥٠، فصاعدا عمل لو بان كمخرج.

في عام ١٩٥٦، قام بإخراج فيلمه «قبل أن يصل المدير الجديد»، وكان واحدا من أوائل الأفلام الكوميدية الساخرة في إنتاج الأفلام الجديدة واستجابة لفترة التحرر التي قامت بها جماعة المائة زهرة عام ١٩٥٦. قام لو بان بإخراج فيلمين ساخرين في ستوديو شانجشون : فيلم «الرجل الذي لا يهتم بالتفاصيل» وفيلم «الكوميديا الناقصة» والفيلم الأخير ربما يكون من أكثر الأفلام إتقانا في السبعة عشرة عامًا فيما بين عام ١٩٤٩، وحتى «الثورة الثقافية»، لكنه لم يعرض على الإطلاق. كان لو بان يوصف بأنه «يميني» من قبل أعداء الانفتاح في فترة حركة المائة زهرة. لم يقم بإخراج أي فيلم حتى وفاته في نوفمبر ١٩٧٦.

أعماله السينمائية

- خط المواجهة الخفي. ستوديو الشمال الشرقي، ١٩٤٩، مساعد إخراج .
- الأبطال «لو» و «ليانج». ستوديو بكين، ١٩٥٠ «مخرج مساعد مع يي لن».
- بطولة الأبناء والبنات الجدد. ستوديو بكين ، ١٩٥١. (مخرج مساعد مع شي دونجشان).
- البوابة رقم ٦. ستوديو الشمال الشرقي، ١٩٥٢.
- بطولة السائقين. ستوديو الشمال الشرقي، ١٩٥٤.
- حدوتة النهر الأصفر. فيلم تسجيلي الأستوديو المركزي للأفلام الوثائقية وجريدة السينما ١٩٥٥.
- قبل أن يصل المدير الجديد. ستوديو شانجشون، ١٩٥٦.
- الرجل الذي لا يهتم بالتفاصيل. ستوديو شانجشون ، ١٩٥٦ .
- الكوميديا الناقصة. ستوديو شانجشون ، ٩٥٧ .

شي دونجشان

ولد شي دونجشان في «هانجزهو» بأعالي نهر بعيد عن شنغهاي عام ١٩٠٢. بدأ عمله في صناعة السينما في فترة الاضطرابات التي سادت العشرينيات، بتصنيع المواد الخام للأفلام، وعلى الرغم من أن أيًّا من أفلامه من تلك الفترة لم تعرف، إلا إنه واحد من أهم صناع السينما القلائل الذين رسخوا أسماءهم خلال تلك الفترة. بعد فترة انقطاع عن السينما ركز خلالها على الفن التشكيلي. وفي نهاية عقد الثلاثينيات انضم إلى حركة السينمائيين اليساريين، وخلال فترة الحرب تبع الحكومة القومية عندما انسحبت أولا إلى «ووهان» وبعد ذلك إلى شونج كنج، ليقدم الوثائق الوطنية والجريدة السينمائية لتعضيد الحكومة ضد العدو. عاد بعد الحرب إلى شنغهاي وساعد في تأسيس ستوديو «كونلون» اليساري، حيث أخرج فيلم ثمانية آلاف لي من السحب وقمر (لي وحدة مسافات حوالي ثلث ميل). عام ١٩٤٨. توفي عام ١٩٥٥ .

أعماله

- شجرة الصفصاف، شركة أفلام شنغهاي، ١٩٢٥.
- غراميات رفقاء الغرفة، ستوديو دازهونج هو بايهي، ١٩٢٦.

- المبروك مع الأطفال، ستوديو: داز هونج هوا بايهي ، ١٩٢٦ .
- الخطة الجميلة. مخرج مساعد مع ولو جي، زو شوتاو ، ووانج يوان لونج، ستوديو دازهونج هوا بايهي، ١٩٢٧.
- أبطال عائلة وانج الأربعة، ستوديو دازهونج هوا بايهي ، ١٩٢٧.
- نجمان في درب اللبانة، ستوديو ليانهو ، ١٩٣١.
- المرأة الوفية، ستوديو ليانهوا ، ١٩٣١.
- الجميع في خدمة الوطن، (مخرج مساعد مع صن بو، ووانج سيلونج ، وكاي شوشنج) ستوديو ليانهوا، ١٩٣٢.
- صراع، ستوديو ليانهوا، ١٩٣٢.
- النساء، ستوديو يهوان، ١٩٣٣.
- الميلاد، ستوديو يهوا، ١٩٣٥.
- أغنية الكراهية، ستوديو زنهوا، ١٩٣٦.
- ليلة الكرنفال، ستوديو زنهوا ، ١٩٣٦.
- مسيرة الشباب، ستوديو زنهوا ، ١٩٣٧.
- الدفاع عن أراضينا، ستوديو الصين للسينما، ١٩٣٨.
- الزوج الصالح، ستوديو الصين للسينما، ١٩٣٩.
- مسيرة النصر، ستوديو الصين للسينما، ١٩٤٠.
- أعيدوا إلي وطني، ستوديو الصين للسينما، ١٩٤٥ .
- ثمانية آلاف لي من السحب وقمر. ستوديو كونلون للسينما، ١٩٤٧.
- غضب امرأة شابة، ستوديو كونلون للسينما، ١٩٤٨.
- حكاية الأبطال الجدد. ستوديو بكين للسينما، ١٩٥١.

شوي هوا

ولد شوي هوا عام ١٩١٦، وكان عضوا نشطا في حركة الدراما اليسارية خلال الثلاثينيات وسنوات الحرب. وهناك وسط الأعداد الوفيرة من الشيوعيين في معقلهم بـ ينان درس الدراما في

أكاديمية لو زون، ثم سافر إلى الشمال الشرقي الذي نال حريته حديثا، قبل انضمامه إلى ستوديو بكين للسينما بعد التحرر عام ١٩٤٩ .

ارتبط بشدة بفترة التحرير التي تلت سقوط القفزة الماوية في بداية الستينيات؛ التي سمح خلالها بظهور «شخوص الطبقة المتوسطة» في الأفلام. كان أبطال فيلمي « متجر عائلة لين» ١٩٥٩، و«عائلة ثورية» ١٩٦١، نماذج تقليدية. اضطهد أثناء «الثورة الثقافية»، ورغم عودته إلى العمل لكنه لم يخرج أي عمل متميز.

أعماله السينمائية

- ذات الشعر الأبيض ، مخرج مساعد مع وانج بن ، ستوديو الشمال الشرقي للسينما، ١٩٥٠.
- الأرض. ستوديو شانجشون للسينما، ١٩٥٤.
- متجر عائلة لين. ستوديو بكين للسينما، ١٩٥٩.
- عائلة ثورية. ستوديو بكين للسينما، ١٩٦٠.
- خالدون وسط اللهيب. ستوديو بكين للسينما، ١٩٦٥.
- أسفا على الماضي. ستوديو بكين للسينما، ١٩٨١.
- الزهرة الزرقاء. ستوديو بكين للسينما، ١٩٨٤.

صن يو

مثل لو بان ، امتدت حياة صن يو المهنية فترة ما قبل وما بعد سنوات الثورة، وعانى مثل لوبان أيضا في المرحلة الثانية من عمله .

ولد في شونج كنج، وتدرب على مهنة الأدب في تيانجن وفيما بعد بجامعة «كوينج هوا» في بكين. في عام ١٩٢٣ سافر إلى أمريكا لدراسة الأدب والمسرح في جامعة ويسكنسون والسينما في نيويورك، ثم عاد إلى الصين عام ١٩٢٦. أخرج أول أفلامه عام ١٩٢٨، وأصبح أكثر نشاطا في عمله في الثلاثينات.

جمعت أفلام صن بين الموضوعات العامة وبين التقنية العالية الرفيعة المستوى، مثل مشاهد الأحلام والحيل السينمائية المركبة. كان من نتيجته ذلك، أن لاقى قبولا كبيرا من جمهور المثقفين المهتم بالسينما. اتهم بأنه عضو كثير الإنتاج في حركة السينما اليسارية. من ضمن أفلامه الشهيرة

في تلك الفترة فيلم «حلم الربيع في العاصمة القديمة» ١٩٣٠، وفيلم «الطريق الكبير» ١٩٣٤.

خلال سنوات الحرب رحل صن مع الحكومة القومية إلى «ووهان» ثم إلى شونجكينج مشاركا في الأنشطة الوطنية. في السنوات التي تلت الحرب مباشرة، مرض مرضا شديدا واعتزل العمل السينمائي حتى عام ١٩٥١، ثم قام بإخراج فيلم حياة ووزون. ومن المفارقات الساخرة، أن هذا الفيلم تسبب في دخوله فترة اعتزال إجبارية ثانية. وأدين الفيلم بأنه ليس ثوريا بما فيه الكفاية، وتعرض لحملة كانت ذريعة للحكومة لإغلاق أخر ستوديوهات السينما الخاصة. ومع صدور استثناء بعودة مؤقتة للإخراج في نهاية الخمسينيات، إلا أن صن يو لم يقم بإخراج أية أفلام قبل وفاته .

أعماله

- عصابة العناكب. ستوديو السور العظيم، ١٩٢٨.
- بطل فنون القنص الحربي، ستوديو السور العظيم، ١٩٢٨.
- رجل السيف، ستوديو منزن، ١٩٢٩.
- حلم الربيع في العاصمة القديمة، ستوديو ليانهوا، ١٩٣٠ .
- الزهور والأعشاب البرية، ستوديو ليانهوا، ١٩٣٠،
- روح الحرية، ستوديو ليانهوا، ١٩٣١.
- شبح الوردة البرية، ستوديو ليانهوا، ١٩٣٢.
- الكل في خدمة الوطن، مخرج مساعد مع وانج سيلونج ، شي دونجشان ، كاي شوشنج ستوديو ليانهوا، ١٩٣٢.
- الفجر، ستوديوا ليانهوا، ١٩٣٣.
- الدمية الصغيرة، ستوديو ليانهوا، ١٩٣٣.
- ملكة الرياضة، ستوديو ليانهوا، ١٩٣٤.
- الطريق الكبير، ستوديو ليانهوا، ١٩٣٤.
- العودة إلى الطبيعة، ستوديو ليانهوا، ١٩٣٦.
- قصيدة الرجل المجنون، الفصل السابع من سيمفونية ليانهوا ستوديو ليانهوا، ١٩٣٧.
- الربيع يصل للبشرية، ستوديو ليانهوا، ١٩٣٧.

- محنة النار، ستوديو السينما الصينية، ١٩٤٠ .
- السماوات العريضة، ستوديو السينما الصينية، ١٩٤٠ .
- حياة ووزون، ستوديو كونلون، ١٩٥٠ .
- تحدي العاصفة، ستوديو جيانج نان للسينما، ١٩٥٧ .
- قصة لوبان، ستوديو جيانج نان، ١٩٥٨ .
- كين نيالجمي، ستوديو هايان، ١٩٦٠ .

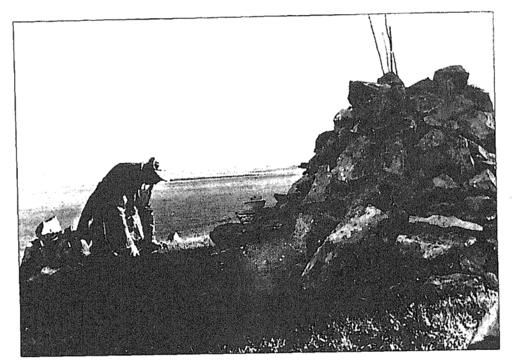
تيان زوانج زوانج

يعتبر واحدا من أشهر مخرجي الجيل الخامس في الصين، ولد تيان زوانج زوانج ، في عائلة سينمائية عام ١٩٥٢. كانت والدته «يولان» نجمة شهيرة، وعملت مديرة لأستوديو بكين لأفلام الأطفال. أما والدة «تيان فانج» فقد كان ممثلا وشغل في فترة ما منصب نائب مدير مكتب السينما بوزارة الثقافة.

ورغم أنه ذهب برفقة والده لمشاهدة عرض بالرقابة على المصنفات، فقد تحاشى بعدها بكامل إرادته مشاهدة الأفلام السينمائية وهو في سن الثانية عشرة، بعد أن تقيأ لأنه جلس قريبا جدا من شاشة العرض. لكنه بعد ما التحق بالجيش إبان «الثورة الثقافية» (١٩٦٩-١٩٧٦)، تدرب على التصوير الفوتوغرافي، وبعد ذلك عمل كمصور سينمائي بأستوديو الأفلام الزراعية في بكين، بعد عودته للحياة المدنية .

(في عام ١٩٧٥، سمح له بالالتحاق بقسم الإخراج بأكاديمية السينما في بكين عندما أعيد افتتاحها بعد «الثورة الثقافية» عام ١٩٧٨ .

حقق تيان أول شهرة في بدايات عام ١٩٨٠ بمسرحية تلفزيونية بعنوان «الركن الخاص بن». وفي الوقت الذي كانت فيه السينما الصينية تتخلى عن الدراما التقليدية، قدم لنا هذا العمل الذي يتسم بالطبيعية والحوار المختصر، ويحكي عن فتاة ومجموعة من الرجال المعوقين، الأمر الذي جعله عملا تقدميا جدا. استمرت هذه السمات تميز أفلامه التي اشتهر بها مثل «على أرض الصيد» و«سارق الخيل». هذه الأفلام تتميز بالابتعاد عن السرد والتركيز على الصورة، وتعرض لحياة الأقليات المنغولية والتبتية التي دار حولها الكثير من الجدل والنقاش من قبل الناس، رغم أنهم لم



تيان زوانج زوانج في موقع تصوير فيلم أرض الصيد

يروهم في الصين. وحقيقة فإن صعوبة هذه الأفلام وغربتها صرفت الجمهور الصيني عنها، في حين حازت على الإعجاب في الخارج، وحصل تيان على شهرة واسعة كأفضل مخرج مجدد في تشكيلاته السينمائية، من الجيل الحالي من صناع السينما الصينية .

هناك مواهب أخري لـ «تيان» لا نعرف عنها إلا القليل فقد أخرج فيلما للأطفال «الفيل الأحمر» ودراسة لشخصية امرأة في منتصف العمر بعنوان (سبتمبر أو الخريف)، وإعداداً أدبيا بعنوان «اللاعبون الرحالة» وحديثا فيلما موسيقيا راقصا بعنوان «أطفال الروك أندروك» وعلى الرغم من أنه كان خارج الصين وقت «مذبحة تيانا نمن» في ٤ يونيو ١٩٨٩، فقد عاد إلى بكين منذ ذلك الحين.

أعماله

- الركن الخاص بنا، أكاديمية بكين السينمائية ١٩٨٠
- الفيل الأحمر، ستوديو سينما الأطفال . ١٩٨٢ مخرج مساعد مع زاج جيانيا .
- سبتمبر، (أو الخريف) ستوديو كونج للسينما، ١٩٨٤
- على أرض الصيد، أستوديو منغوليا الداخلي، ١٩٨٥.

- سارق الخيل. ستوديو زيان للسينما، ١٩٨٥ .
- اللاعبون الرحالة. ستوديو بكين للسينما ، ١٩٨٦ .
- أطفال الروك آندروك . ستوديو أفلام الشباب ، ١٩٨٨.

وو تيانمنج

يعد من أبرز أعضاء الجيل الرابع لصناع السينما، فقد قام «وو» أكثر من أي شخص آخر بتشجيع مجموعة الجيل الخامس بكل قدراته بصفته مدير أستوديو زيان للسينما .

كان والد «وو» عضوا بارزا في الحزب الشيوعي، ومديرا لإحدى المقاطعات قبل أن يعين مسئولا بنكيا في زيان. ولد «وو» عام ١٩٣٩ في مقاطعة شانزي شمال زبان، بدأ حياته كممثل عام ١٩٦٠، بالانضمام إلى جماعة الدراما بأستوديو زيان. لعب درو شاب قروي في فيلم « موجة حمراء في باشان» عام ١٩٦١ . سرعان ما طور «وو» اهتماماته في الإخراج. عمل خلال عامي ٧٤-٧٥ ضمن فريق المخرج القدير كيوي في إخراج فيلم «الطبيب الجديد»، بأستوديو بكين. ثم عاد إلى زيان. وخلال عامي ١٩٧٦ ، ١٩٧٧، عمل مساعد إنتاج في فيلم « أغنية جديدة لنهر ويي» وفيلم «مد عال في جزيرة الصيادين».

في عام ١٩٧٩ عندما استأنف ستوديو زبان الإنتاج قام «وو» بالعمل كمساعد مخرج مع «تينج وينجي» في فيلم «أصداء الحياة». ويستعرض مقاومة المستنيرين «لعصابة الأربعة» «أثناء الثورة الثقافية الغابرة». في العام التالي قام المخرجان بالعمل ثانية مع بعضهما في فيلم «جيران وأنسباء» وهو عن العلاقات العائلية بين الصينيين واليابانيين. في عام ١٩٨٣، قام «وو» بالعمل كمخرج مستقل في فيلم «نهر بلا علامات للإرشاد»، وموضوعه مستمد من «الثورة الثقافية»، ويعرض للفوضى الاجتماعية والتمزق العاطفي خلال تلك السنوات. وقد فاز هذا الفيلم عام ١٩٨٤ بالجائزة الأولى في مهرجان هاواي السينمائي الدولي .

أصبح «وو» مديرا لأستوديو زيان في أكتوبر ١٩٨٣، بدأ العمل في فيلم «الحياة»، وهو دراسة معاصرة عن صراع مدني في قرية شمال غرب الصين. وكمدير للأستوديو أخذ يشجع الشبان النشطين من صناع السينما، فأثار امتعاض معاونيه الأقل إنتاجا ومهارة بسبب تسهيلات أستوديو زيان. بعد ذلك أخرج فيلم «البئر القديم» ١٩٨٧، وكانت مشاهده تدور في قرية بالشمال الغربي.

ويبرز هذان الفيلمان جهود «وو» لإنتاج أفلام صينية على غرار الأفلام الغربية، تجري أحداثها في الريف الشمالي الغربي .

وهناك جهود موازية، هي تشجيعه الشديد للجيل الخامس من صناع السينما فقام كل من تيان زوانج زوانج بإخراج «سارق الخيل»، وهوانج جيانزن بإخراج «حادثة المدفع الأسود»، وشن كاييجي بإخراج «ملك الأطفال»، و زانج ييمو بإخراج «الذرة الحمراء» بأستوديو زيان تحت ريادة تيانج. عندما انتهت فترة إدارته عام ١٩٨٨، قبل «وو» البقاء كمدير للأستوديو، رغم أن الظروف المالية لإنتاج الأفلام، لم تكن تسمح بإنتاج أفلام غير تجارية في المستقبل. عندما وقعت أحداث مذبحة تيانانمن في ٤ يونية، عام ١٩٨٩ كان «وو» في نيويورك للحصول على درجة الزمالة من جامعة نيويورك. وهو الآن يعيش في لوس أنجلوس .

أعماله السينمائية

- أصداء الحياة، ستوديو زيان، ١٩٧٩ (مخرج مساعد مع تينج وينجي) .
- جيران وأنسباء، ستوديو زيان، ١٩٨٠. (مخرج مساعد مع تينج وينجي).
- نهر بلا عوامات إرشاد، ستوديو زيان ، ١٩٨٣ .
- الحياة، ستوديو زيان. ١٩٨٤ .
- البئر القديمة، ستوديو زيان، ١٩٨٧ .

وو ييجونج

يعد «وو ييجونج» ممثلا لإنتاج ستوديو شنغهاي للسينما في السبعينيات ، والآن يرأس شركة أفلام شنغهاي. في الثمانينيات اعتبر نفسه مدير الأستوديو الأكثر سدادا في الرأي، من «ووتيانمنج» نظيره في ستوديو زيان، والاثنان يعدان الآن من أبناء الجيل الرابع لصناع السينما.

ولد عام ١٩٣٨ والتحق بقسم الإخراج بأكاديمية بكين للسينما المؤسسة حديثا عام ١٩٥٦. عقب تخرجه ١٩٦٠، عين مساعد مخرج باستوديو هيان للسينما، الذي يعد واحدا من أهم ثلاثة استوديوهات لإنتاج الأفلام المتميزة وكذلك أفلام التحريك، وانبثق منه ستوديو شنغهاي في عام ١٩٥٧. في بداية السبعينيات عاد ستوديو شنغهاي للاندماج مع ستوديو هيان عندما استؤنف

الإنتاج بعد انهيار «الثورة الثقافية». في عام ١٩٧٩، عمل «وو» كمساعد مخرج في فيلم «في مكان ساكن»، وهو إعداد عن مسرحية «عصابة الأربعة». في ذلك الوقت أيضا، كتب وأخرج أفلاما تسجيلية قصيرة، منها «حريرنا المخطط». في عام ١٩٨٠ أخرج «أمسية ممطرة» تحت إشراف المخرج الكبير «وويونج جانج» وهو من المخرجين البارزين في الثلاثينات، والفيلم يعرض للمقاومة الشعبية الصامتة أثناء «الثورة الثقافية» ونال عدة جوائز محلية .

كما حصل فيلمه «ذكرياتي عن مدينة بكين القديمة ١٩٨٢» على عدة جوائز، عن مذاكرات كاتب تايواني عاش في المدينة في الثلاثينيات. أما فيلم «شقيقته الكبرى»، ١٩٨٣، فقد كان نوعا من الانطلاق بالنسبة لـ «وو»، فقد تم تصوير مشاهده في الشمال الغربي المجدب، بأسلوب مرئي يوحي أحيانا بأسلوب عمل الجيل الخامس، ويتلائم مع قصة الجنود المنسحبين وقت الحرب. ولم يجذب الفيلم الانتباه كثيرا. أما فيلم «جامعة في المنفى»، ١٩٨٥، فقد كان الأكثر توفيقا إنتاجيا لستوديو شنغهاي، ويحكي بشكل ميلو درامي عن المفكرين الشرفاء أثناء حرب المقاومة ضد اليابان .

وما أن أصبح مديرا لشركة أفلام شنغهاي في عام ١٩٨٣، حتى حول اهتمامه إلى توجهات جديدة تتصف بالمجازفة. فقام بالإشراف العام إخراجيا على فيلم «محنة ثري صيني» ١٩٨٦، إخراج زانج جيابنا، من مجموعة الجيل الخامس، والفيلم منحة مقدمة من ألمانيا الغربية، إعداد عن قصة جول فيرن الكوميدية. لم يحقق الفيلم نجاحا تجاريا ولا فنيا ومن ثم وجه «وو» اهتمامه إلى إدارة الأستوديو فقط.

أعماله السينمائية

- في مكان ساكن، ستوديو شنغهاي، ١٩٧٨ (مساعد مخرج) .
- حريرنا المخطط، ستوديو شنغهاي، ١٩٧٩ .
- أمسية ممطرة، ستوديو شنغهاي، ١٩٨٠.
- ذكرياتي عن مدينة بكين القديمة، ستوديو شنغهاي ، ١٩٨٢ .
- شقيقته الكبرى، ستوديو شنغهاي، ١٩٨٣ .
- جامعة في المنفى، ستوديو شنغهاي، ١٩٨٥ .
- محنة ثري صيني، ستوديو شنغهاي، ١٩٨٦ (مشرف عام على الإخراج).

زي جين

إضافة إلى المخرج الشاب زانج ييمو ، فربما يكون ، زيي جين المخرج الأكثر شهرة في الصين، فقد نجح في جذب نظر جمهور كبير من المشاهدين بأفلامه التي تتسم بالشكل الملحمي. مارس مهنته منذ الأربعينات وحتى الثمانينيات، ويقدم الكثير من الأمثلة دون انقطاع في صناعة السينما الصينية .

ولد عام ١٩٢٣ وعمل بمسرح شونج كنج من عام ١٩٤٣ حتى عام ١٩٤٨. في ذلك العام بدأ العمل في السينما بشنغهاي كمساعد مخرج في بعض الأفلام مثل «الزوجة الصامتة» «وشهداء بستان الكمثرى». كما قام بالتمثيل أيضا، عمل زي بأستوديو شنغهاي منذ عام ١٩٥١ كمساعد للإخراج في فيلم «خطاب مزين بالريش» ١٩٥٤، ثم مخرجا مساعدا في الفيلم المتميز «حادث» في نفس العام. قبل بداية «الثورة الثقافية» أكد وجوده السينمائي بسلسلة من الأعمال الناجحة «لاعبة كرة السلة رقم ٥»، و«كتيبة النساء الحمر»، «لي الكبير ولي الصغير ولي العجوز»، و«شقيقات المسرح»، ثلاثة من هذه الأفلام الأربعة تركز على المرأة، وظلت هذه الأفلام ملمحا بارزا في أعمال زي السينمائية. اتهم زي بأنه فنان برجوازي في بداية الثورة الثقافية. في عام ١٩٧٢، عمل كمخرج مساعد في فيلم أوبرالي «على رصيف الميناء» مع شخصية نسائية قوية، وتعد هذه الأوبرا واحدة من النماذج الأوبرالية الثورية.

أما فيلم «الشباب» ١٩٧٩، فيصور شخصية عامل سويتش أصم، وتبعه بفيلم آخر بعنوان: «آه ! مهد طفل»، ويصور حياة الأطفال اليتامى وقت الحرب في العاصمة الشيوعية يانان .

بدأ زي جن جسورا في نقده لبيروقراطية الحزب ومفاسده بشكل غير عادي في فيلمه «أسطورة جبل تيانيون». أما فيلم «الراعي» فيطرح تساؤلات عن علاقات الصين مع العالم. في عام ١٩٨٣، استبدل الجسارة التي تضمنها فيلم «أسطورة جبل تيانيون» بنزعة وطنية قوية (رغم مشاهد المعركة الطبيعية)، في فيلم «أكاليل الزهور عند سفوح الجبال» الذي تدور أحداثه أثناء غزو الصين لفيتنام عام ١٩٧٩. أما فيلم «مدينة الخبيزة». فقد حقق نجاحا جماهيريا كبيرا عام ١٩٨٧، بتأريخه الملحمي للفساد السياسي، بداية من حملة أعداء اليمين عام ١٩٨٥، حتى بداية الإصلاح في الثمانينيات. في عام ١٩٨٩، أكمل زي إعدادا قصه لكاتب تايواني يدعي باي زيان يونج وهو فيلم «آخر

الأرستقراطيين» وتدور أحداثه في الأربعينيات في شنغهاي ونيويورك وفينسيا، ويتناول حياة ثلاث شقيقات ثريات .

أعماله السينمائية

- الزوجة الصامتة، شركة داتونج للسينما، ١٩٤٨ (مساعد مخرج).
- شهداء بستان الكمثرى، شركة داتونج للسينما، ١٩٤٩ (مساعد مخرج).
- خطاب مزين بالريش، ستوديو شنغهاي، ١٩٥٣ (مساعد مخرج) .
- مندوبة النساء، ستوديو شنغهاي، ١٩٥٤. مساعد مخرج.
- حادث، ستوديو شنغهاي، ١٩٥٤ (مخرج مساعد مع لين نونج).
- موعد على الجسر الأرجواني، ستوديو شنغهاي، ١٩٥٤.
- ربيع على الأرض الريانة، ستوديو شنغهاي، ١٩٥٥.
- لاعبة كرة السلسلة رقم ٥، ستوديو تيانما، ١٩٥٧.
- قصص قصيرة عن العاصفة، ستوديو تبانما، ١٩٥٧. قصة واحدة بعنوان «اختبار قوة الريح للأعشاب».
- السادة الصغار أصحاب القفزة الكبرى للأمام، ستوديو تيانما ١٩٥٨ قصة واحدة بعنوان خدمة.
- هوانج ياومي، ستوديو تيانما، ١٩٥٨ .
- كتيبة النساء، ستوديو تيانما، ١٩٦١ .
- لي الكبير ولي الصغير ولي العجوز، ستوديو تيانما، ١٩٦٢ .
- شقيقات المسرح، ستوديو تيانما، ١٩٦٥ .
- على أرصفة الميناء، ستوديو بكين وشنغهاي (نسختان، ١٩٧٢، ١٩٧٣؛ مخرج مساعد مع زي تيلي).
- الشباب، ستوديو شنغهاي، ١٩٧٧.
- آه ا مهد طفل، ستوديو شنغهاي، ١٩٧٩.
- أسطورة جبل تيانيون، ستوديو شنغهاي، ١٩٨٠
- الراعي، ستوديو شنغهاي، ١٩٨٢
- أكاليل الزهور عند سفوح الجبال. ستوديو شنغهاي ١٩٨٣ .
- مدينة الخبيزة، ستوديو شنغهاي ١٩٨٦ .
- آخر الأرستقراطيين، ستوديو شنغهاي، ١٩٨٩.

أدوارد يانج (يانج ديشانج)

يعد أدوارد يانج إضافة إلى «هوو هسياو هسين» من الشخصيات البارزة في «السينما التايوانية الجديدة» وعلى النقيض من «هوو» تخصص يانج في دراما المدينة برؤية تكاد أحيانا أن تقارن برؤية أنطونيوني.

وعائلة يانج من مقاطعة جواندج التي ينتمي إليها «هوو» أيضا، كما أن يانج ولد في نفس العام ١٩٤٧، لكن في شنغهاي. رحلت عائلته إلى تايوان عام ١٩٤٩. تخرج من كلية الهندسة في تايوان عام ١٩٦٩، وحصل على درجة الماجستير في علوم الكمبيوتر عام ١٩٧٢، من جامعة فلوريدا. في عام ١٩٧٦، التحق بجامعة جنوب كاليفورنيا لدراسة السينما، لكنه تركها بعد عام واحد. وظل في الولايات المتحدة يعمل في صناعة الكمبيوتر قبل عودته إلى تايوان عام ١٩٨١.

ومثل نظرائه من مخرجي «الموجة الجديدة» في هونج كونج، كانت بداية ظهوره كمخرج في التليفزيون فقد أخرج حلقة تحت عنوان «ورقة الشجر الطافية» من مسلسل بعنوان «إحدى عشر امرأة». كان عمله السينمائي الأول في فيلم «في زماننا» المعد عن عدة مؤلفات، ويعرض لتاريخ تايوان في فترة ما بعد الحرب، وللتغيرات الاجتماعية والسياسية.

ويعد الجزء الذي أخرجه في الفيلم بعنوان «رغبات» من أفضل الأجزاء في الفيلم «مثلما حدث مع «هيو هيسا وهسينس في القصيد الذي أخرجه في فيلم «الرجل ذو الوجهتين». أما فيلم «ذلك اليوم على الشاطئ» ١٩٨٣، فهو عبارة عن تأمل هادئ لانهيار علاقة زوجية يحكيها الفيلم بتبصر نفسي عميق من وجهة نظر الزوجة. ويعالج فيلم «حكاية تايبي»حياة عدة شخصيات من طبقات اجتماعية متباينة، مركزا على نجاحهم أو فشلهم في تكيفهم مع الحياة المدنية الحديثة. واصل يانج هذا التشتت للعزلة المدنية في فيلم «المذعورة» عن شابة تعاني الملل تجري اتصالات تليفونية عشوائية، تتسبب في تدمير حياة روائي متزوج من باحثة طبية. فاز هذا الفيلم بجائزة لجنة التحكيم في مهرجان لوركانو السينمائي عام ١٩٨٧ .

أعماله السينمائية

- ورقة الشجر الطافية. حلقة من المسلسل التلفزيوني «إحدى عشر امرأة»، ١٩٨١.

- رغبات. الجزء الثاني من أربعة أجزاء في فيلم «زماننا» ١٩٨٢ .
- ذلك اليوم على الشاطئ .١٩٨٣ .
- حكاية تايبي ١٩٨٤ .
- المذعورة. مركز الصور المتحركة. ١٩٨٦ .

زانج جونزاو

ولد عام ١٩٥٢ في هنان، ونشأ في إقليم زنجيانج بوسط آسيا في أقصى الشمال الغربي للصين. يعد الآن من أهم المخرجين الذين حققوا أرباحا من بين أبناء الجيل الخامس من المخرجين الصينيين. كان لعدم قدرته على مواصلة تعليمه بعد نشوب «الثورة الثقافية» عام ١٩٦٦، أن انضم إلى الجيش كجندي عادي. بدأ اشتغاله بالفن عندما انضم إلى مسرح «ورمشي الشعبي» الذي يقدم عروضه بالساحات العامة بعد عودته للحياة المدينة عام ١٩٧٤، ثم التحق عام ١٩٧٨ بأكاديمية بكين للسينما لدراسة الإخراج .

بعد تخرجه أرسل زانج إلى ستوديو جوا نجزي بأقصى الجنوب الغربي، بصحبته المصور السينمائي زانج ييمو والمخرج الفني هي كون ولكونهم صغارا ولعدم خبرتهم الكافية، ويأسهم من إنتاج فيلم يعرض في السوق، أتاح ستوديو جوانجزي الفرصة الكاملة لهؤلاء الشبان للعمل وكان من نتيجة ذلك، أن استطاع زانج وزملاؤه إنتاج أول فيلم للجيل الخامس، «واحد وثمانية» عام ١٩٨٤. إيقاع الفيلم يتسم بالبطء ويعتمد على الصورة ويحكي عن أوضاع السجناء التي مازالت لغزا حتى اليوم، كما يدين الخونة في صفوف الجيش الثوري خلال الثلاثينيات والأربعينيات. نجح الفيلم نقديا وحقق فشلا جماهيريا. وبينما واصل زملاؤه تقديم أفلام مغايرة، أصبح هو رائدا لنمط آخر من صناعة السينما، إلا وهي الأفلام الجماهيرية الناجحة تجاريا. بعد فيلم «واحد وثمانية» قدم فيلما عن كرة القدم، «هيا تقدمي أيتها الصين!» فيلمًا عن قاطع طريق «القاتل الوحيد» ودراما نفسية مثيرة «الضوء المقوس»، بالإضافة إلى عدد من الأعمال التليفزيونية المتنوعة .

أعماله

- واحد وثمانية، ستوديو جوا نجزي، ١٩٨٤ .
- هيا تقدمي أيتها الصين!، ستوديو جوانجزي، ١٩٨٤ .

- القاتل الوحيد. ستوديو جوانجزي ١٩٨٥ .
- الضوء المقوس. ستوديو جوانجزي، ١٩٨٨ .

زانج ييمو

من أكثر المواهب المتعددة البراعات في الجيل الخامس من صناع السينما. ولد زانج ييمو بالقرب من مقاطعة زيان عام ١٩٥٢ في عائلة مهنية، فوالدته أخصائية أمراض جلدية، ولم يكن والده يعمل بشكل منتظم نظرا لخلفيته السياسية حيث كان ضابطا بجيش الحكومة القومية قبل سيطرة الشيوعيين عام ١٩٤٩. أثناء «الثورة الثقافية» أرسل زانج إلى قرية شمال زيان عام ١٩٤٩، وفيما بعد نقل إلى محلج قطن بمدينة تبعد عن زيان بأربعين كيلو مترا وعمل مصورا فوتوغرافيا. تم رفض طلب الالتحاق الخاص به لأكاديمية بكين للسينما لتجاوزه سن القبول. لكنه استطاع الالتحاق بها بعد تقديم عدة التماسات إلى المسئولين عن الأكاديمية ووزير الثقافة.

نظرا لافتقاره للعلاقات السياسية مع زملاء دراسته، فقد كان واحدا ممن أرسلوا عقب التخرج عام ١٩٨٢، إلى ستوديو جوانجزي الصغير في أقصى الجنوبي الغربي. وهناك أصبح من أهم الشخصيات التي برزت من الجيل الخامس، عمل مصورا في فيلم «واحد وثمانية» و«الأرض الصفراء» و «الاستعراض الكبير». خلال إعارة إلى ستوديو زيان بلدته الأصلية عام ١٩٨٦، أثبت زانج قدراته المتعددة بعد أن عُهد إليه بدور رئيس في فيلم «البئر القديم» إخراج وو تيانمنج وشارك فيه كمصور أيضا. فاز بجائزة أحسن ممثل في مهرجان طوكيو السينمائي الدولي الثاني عام ١٩٨٧. لأدائه المتميز. أول فيلم قام بإخراجه جعله من أنجح المخرجين في الصين قاطبة، عندما فاز فيلمه «الذرة الحمراء» بجائزة الدب الذهبي لأحسن تصوير بمهرجان برلين الدولي عام ١٩٨٨. كما حقق الفيلم نجاحا كبيرا في الصين. لكن ضغوط حصيلة شباك التذاكر على صناعة السينما اضطرته إلى الالتزام بذوق الجماهير التجاري .

أما فيلم الحركة الذي أخرجه «الاسم الحركي فراء» فيتضمن رسالة سياسية، تتمثل في مشاركة المسئولين في الصين وتايوان لحل مشكلة الطائرة المخطوفة. يعمل في عدة جهات إنتاجية في هونج كونج منها مهمة، إحياء مقبرة الجندي المجهول القديمة المبنية من الطين. مما يجعله مشغولا أثناء قيامه بالمزيد من أفلام الحركة .

أسلوب زانج النموذجي، الذي يتمثل في استخدامه كاميرا ثابتة بشكل متكرر، والكادرات المذهلة للمشاهد الطبيعية - تعكس بداياته كمصور فوتوغرافي في فيلمه «الذرة الحمراء» حيث قدم زانج معالجة نفسية بيئية خشنة عفوية تتقبلها الجماهير العريضة .

أعماله السينمائية

- الفيل الأحمر، ستوديو جوانجري، ١٩٨٢ (مصور مساعد).
- واحد وثمانية، ستوديو جوانجزي، ١٩٨٤ (مصور مساعد مع أكسيوفينج).
- الأرض الصفراء، ستوديو جوانجزي، ١٩٤٤ (مصور).
- الاستعراض الكبير، ستوديو جوانجزي، ١٩٨٥ (مصور).
- البئر القديم، ستوديو زيان ، ١٩٨٧، (مصور، وممثل في دور رئيسي).
- الذرة الحمراء، ستوديو زيان، ١٩٨٧.
- الاسم الحركي فراء، ستوديو زيان، ١٩٨٨.
- الحداد، ستوديو زيان ١٩٨٩ (مخرج مساعد مع يانج فنجليانج).

زينج جونلي

ولد في عائلة فقيرة في جوانجدونج عام ١٩١١، قطع تعليمه الثانوي بعد السنة الثانية. في عام ١٩٢٨، التحق بأكاديمية جنوب الصين للفنون الجميلة، ومن هناك انضم إلى جماعة الدراما اليساريين. في عام ١٩٣٢، التحق بأستوديو ليانهوا وسرعان ما رسخ أقدامه كواحد من الممثلين اليساريين الكبار في الثلاثينيات .

أثناء الحرب، شارك زينج في حركة الدراما الوطنية، وانتقل مع الحكومة القومية إلى أعالي نهر شونج كنج، وقام بأول إخراج له في السينما الوثائقية. بعد الحرب استقر في ستوديو كونلون في شنغهاي، وساعد في إخراج ملحمة الحرب التطهرية «نهر الربيع يفيض شرقا عام ١٩٤٧، والفيلم الاجتماعي الساخر المشهور «غربان وعصافير» عام ١٩٤٩.

بعد التحرر ظل زينج محافظا على نشاطه. أما بالنسبة لأعماله التسجيلية، فقد أخرج فيلما متميزا عن حياة الموسيقي اليساري «نيي إر» عام ١٩٥٩. وفي نفس العام أخرج فيلم «لن زيزو» عن

حروب الأفيون في القرن التاسع عشر . مات زينج في السجن عام ١٩٦٩، ضحية «الثورة الثقافية».

أعماله

- نهر الربيع يفيض شرقا، (مخرج مساعد مع كاي شوشنج) ستوديو كونلون، ١٩٤٧
- غربان وعصافير، ستوديو كونلون، ١٩٤٩.
- بين نسائنا، ستوديو كونلون، ١٩٥١.
- أغنية جنجشيا، ستوديو شنغهاي، ١٩٥٥.
- لين زيزو، ستوديو هيان، ١٩٥٩.
- نيي إر، ستوديو هيان، ١٩٥٩.
- الشجرة الذابلة تحيا من جديد، ستوديو هيان، ١٩٦١.
- لي شانزي، ستوديو هيان، ١٩٦٤.

الملحق الثاني

كرس بيري

يركز هذا الجدول الزمني على الأحداث في الصين الكبرى والفترة التي تلت عام ١٩٤٩، حسب تسلسلها، ولم يرد ذكرها في النص الأساسي أو في الجزء الخاص بالتعريف بالشخصيات.

التاريخ	*أحداث تاريخية*	*أحداث سينمائية*
١٨٩٤	أسس صان يات - سن حزبه المضاد للحكم الإمبراطوري من أجل «تجديد الصين».	
١٨٩٥	اعترفت الصين بهزيمتها من قبل اليابان ووقعت أول معاهدة من سلسلة المعاهدات غير المتكافئة مع القوى الأجنبية، مما أدى بالصين للعوز وطلب المساعدات.	
١٨٩٦		تسجيل أول فيلم سينمائي في ١١ أغسطس بشنغهاي؛ إنتاج أفلام لوميير.
١٩٠٠	قمع القوات الأجنبية لحركة جماعة البوكسر الثورية، وأخذ تعويضات باهظة من الصين	دخول الصين صناعة السينما حين أحضر زوشان أدوات الإضاءة وخام الفيلم إلى بكين.
١٩٠٥	إلغاء نظام التصاريح لدخول الأماكن الإمبراطورية، إشارة إلى بداية تآكل النظام التقليدي .	بداية صناعة السينما في الصين عندما قام «فينج تاي» بتصوير أوبرا جبل دنج جن في بكين.
١٩١١	إطاحة ثورة ١٩١١ بسلالة كوينج، وتأسيس الجمهورية وتعيين قائد الجيش الشمالي يوان شيكاي رئيسا للجمهورية.	
١٩١٣		أول إنتاج سينمائي مستقل صور في شنغهاي :« الثنائي الصعب» إخراج زينج زنجكيو، وزانج شيشوان. تأثير الحرب العالمية الأولى على استيراد المواد الخام للسينما.

التاريخ	أحداث تاريخية	أحداث سينمائية
١٩١٦	أدت وفاة يوان شيكاي إلى ضعف السلطة المركزية والقيادة العسكرية.	أسس زانج شيشوان أول شركة إنتاج سينمائية صينية، ووفر المواد الخام السينمائية .
١٩١٩	حركة الرابع من مايو التي عملت على إحياء وتحديث الصين، وعارضت معاهدة فرساي التي منحت اليابان مقاطعة شاندوج. امتد أثر هذه الحركة الإصلاحية الثقافية إلى فترة طويلة.	
١٩٢١	تأسس الحزب الشيوعي الصيني .	أول فيلم متميز طويل. يان رويشنج. كان حافزا لتقليده.
١٩٢٣	رسخ الحزب القومي بقيادة صن يات- سن وشيانج كاي شيك العلاقات مع موسكو، أدت إلى سلسلة من العمليات المشتركة مع الحزب الشيوعي الصيني.	
١٩٢٥	وفاة صن يات – سن.	تمت السيطرة على صناعة السينما في تلك الفترة، لتوفر المواد الخام والموضوعات الأدبية. لم يبق من أعمال هذه الفترة أي شيء تقريبا.
١٩٢٧	استيلاء شيانج كاي شيك علي شنغهاي والقيام بمجزرة الشيوعيين	قامت أفلام بليوخ السوفيتية بتسجيل مذبحة شيانج ضد الشيوعين الصينين في فيلم تسجيلي.
١٩٢٨	انتهاء مركز القيادة، بتأسيس الحكومة القومية KMT بقيادة شيانج كاي شيك	
١٩٢٩		أصدرت الحكومة القومية قانون الرقابة على المصنفات الفنية .
١٩٣٠	قام الشيوعيون بتمرد مدني، لكنه فشل وأدى ذلك إلى وضع سياسات ماو المبنية على أسس عرقية	أسس لو منج يو شركة ليانهوا، انتهجت سياسة إنتاج أفلام ذات قيمة فكرية ولم تهتم بالنجاح التجاري وأصبحت الشركة مركزا للإنتاج السينمائي لليساريين .

التاريخ	أحداث تاريخية	أحداث سينمائية
١٩٣١	استيلاء اليابان على منشوريا .	أنتجت شركة مينج زنج أول فيلم ناطق «أغنية فتاة الوردة الحمراء» . - تأسست جماعة الجناح اليساري لكتاب الدراما وانضم إليهم كتاب السيناريو، واندمجوا مع CPE. - إنتاج أول فيلم جيد باستخدام خامات محلية صنعت في الصين. - ارتباك طارئ في صناعة السينما في شنغهاي بسبب القصف بالقنابل.
١٩٣٢	قام اليابانيون بقصف شنغهاي بالقنابل بحجة العداء للشيوعين، فقام الشيوعيون بشن الحرب على اليابان لكن الحكومة القومية KMT فضلت تهدئة الأمور .	
١٩٣٣	المزيد من تعدي القوات اليابانية على منطقة الشمال.	بدء ظهور عدد كبير من أفلام اليساريين منها «دود حرير قز الربيع».
١٩٣٤	بدء المسيرة الطويلة ردا على جهود شيانج كاي - شيك للقضاء على الشيوعيين.	إنتاج أفلام يسارية بارزة مثل الطريق الكبير، الآلهة، أغنية الصيادين.
١٩٣٥	سيطرة ماو زيدونج على الحزب الشيوعي الصيني، وشروعه في الاستقلال عن الجناح الشيوعي الدولي الثالث ومقره موسكو.	حصول فيلم أغنية الصيادين للمخرج كاي شو شنج على الجائزة الأولى في مهرجان موسكو السينمائي.
١٩٣٦	حادثة زيان. قام القائد العسكري زانج زوليانج بسجن شيانج كاي - شيك، وأرغمه بعنف على تركيز طاقاته بدرجة أقل على تحطيم الشيوعين وبدرجة أكبر لتحطيم اليابانيين.	
١٩٣٧	بدء حرب المقاومة ضد اليابانيين. استيلاء اليابان على شنغهاي وفي نهاية العام نفذت مذبحة نانجيج.	تشتت صناعة السينما الصينية، البعض تبع الحكومة الوطنية إلى منطقة أعالي النهر ثم إلى ووهان وبعد ذلك إلى شونج كنج والبعض الآخر انضم إلى الشيوعيين في يان. وهرب بعضهم إلى هونج كونج وبقي آخرون في «جزيرة الأيتام» تحت حماية الأجانب في شنغهاي وعمل مع اليابانيين .

التاريخ	أحداث تاريخية	أحداث سينمائية
١٩٣٨	ارست الحكومة القومية قواعد الحكم بمنطقة أعالي النهر في شونكنج.	بدأ صناع السينما الموالية للحكومة القومية KMT في إنتاج أفلام وطنية ذات صبغة حربية.
١٩٣٩	اندلاع الحرب العالمية الثانية في أوروبا .	– أقام اليابانيون صناعة للسينما في منشوريا واستولوا على صناعة السينما في شنغهاي، وأنتجوا أفلامًا خاصة بجماهيرها والسكان المحليين. – منح جوريس إيفنز كاميرا ٣٥ مللي لأول مرة للجيش الشيوعي الثامن. – الأفلام التسجيلية الأولى توالت من معقل الشيوعيين في يان نان.
١٩٤١	دخول امريكا الحرب بسبب الهجمة اليابانية على بيرل هاربر.	
١٩٤٢	حديث ماو عن الأدب الفن في منتدي يان نان وإرساء السياسة الثقافية للشيوعيين القائمة على مبدأ مساندة الفن للسياسة	
١٩٤٥	نهاية الحرب ضد اليابان .	
١٩٤٦	بداية الحرب الأهلية بين KMT و CPC بين القوميين والتقدميين.	عودة صناع السينما التقدميين إلى شنغهاي واستيلاؤهم على ستوديو ليانهوا، وتصميمهم على مقاومة الحكومة القومية واستطاعوا فيما بعد تأسيس ستوديو «كنلون» ليكون مقرا لعملياتهم.
١٩٤٧	انسحاب الروس من منشوريا والسماح للشيوعيين بالاستيلاء عليها، ثم حولوا هجومهم تجاه الشمال.	– أسس الشيوعيون أستوديو الشمال الشرقي زنورث إيست، في زنجشان . – أخرج كاي شوشنج فيلم «الملحمة الحربية التطهرية» وفيلم «نهر الربيع يفيض شرقا» مع المخرج زينج كونلي في شنغهاي .

التاريخ	أحداث تاريخية	أحداث سينمائية
١٩٤٩	- تأسيس الجمهورية الشعبية في أكتوبر. - انسحاب شيانج كاي - شيك والحكومة القومية إلى تايوان.	- انتقال ستوديو «نورث إيست» إلى «شانج شون» بدء العمل الأول فيلم «الجسر». - صناعة الفيلم التايواني قامت على يد صناع الفيلم التسجيلي اللذين عادوا إلى تايوان مع الحكومة القومية.
١٩٥٠	بداية الحرب الكورية.	سحب الأفلام الأمريكية المتبقية ومنعها من التداول.
١٩٥١	اتخاذ إجراءات صارمة ضد المناهضين للثوريين	حملة ضد فيلم حياة وو زون.
١٩٥٣	انطلاق الخطة الخمسية الأولى	إنجاز توطين صناعة السينما تماما، وبذل الجهود لتوسيع دائرة التوزيع خارج المدن الكبرى باستخدام الفرق المتحركة.
١٩٥٦	الثورة المجرية.	نجحت جماعة المائة زهرة المتحررة في إنتاج أفلام كوميدية ساخرة، ونشر مقالات تنتقد الأفلام السابقة لعدم شعبيتها وعدم تحقيق أرباح.
١٩٥٧	جماعة أعداء اليمينيين تحاول كبح النشاط المتزايد لجماعة المائة زهرة، تعرض العديد من الشخصيات البارزة في الفن والثقافة للاتهام.	حظر الأفلام الساخرة وتبعه صدور تعاليم ماو الصارمة.
١٩٥٨	تعرض الانشقاق الصيني السوفيتي للسقوط، بسبب حركة خروشوف التطويرية ضد الستالينية.	حل محل الواقعية الاشتراكية السوفيتية رؤية صينية عبارة عن خليط بين الواقعية الثورية والرومانسية الثورية، كمثال يحتذى في صناعة الأفلام.
١٩٥٩	انطلاق القفزة الكبرى بهدف تعزيز التحديث السريع بالجهود الإنسانية المطلقة .	زاد إنتاج الأفلام بكثرة متضمنا عددا كبيرا من الأفلام الوثائقية الثورية الفجة.
١٩٦٠-١	أدى الإسراف في القفزة الكبرى إلى مجاعة ثم إلى نقص في قدرات ماو..	أدى استرخاء الخط الماوي في الأدب والفن إلى إحلال أبطال من الطبقة العاملة الصرف وشخصيات غامضة (من الطبقة الوسطى) في الأفلام.

التاريخ	أحداث تاريخية	أحداث سينمائية
١٩٦٣	– قدمت جيانج كوينج (زوجة ماو) تعديلات بالنسبة للعروض المسرحية، وتدريجيا تم عرض المسرحيات الكلاسيكية مع الأوبرات الثورية .	
١٩٦٥	الجدل الصحفي حول «أنصار الرأسمالية» والحاجة إلى استخدام القوة كانتا إشارة لبدء جهود ماو لتدعيم قوته .	
١٩٦٦	انطلاق الثورة الثقافية	توقف إنتاج الأفلام المتميزة، وأصبحت صناعة السينما حكرا على جيانج كوينج، والنجمات السابقات وحققن نجاحات. وقدم كثير من الشخصيات السينمائية المرموقة للمحاكمة أو سجنوا ومات الكثيرون أو انتحروا.
١٩٦٨	استتباب الأمن على يد جيش التحرير الشعبي بعد نشوب قتال بين الحرس الأحمر الصغير التابع لـ ماو والذي وصل إلى حد خطير. استبعاد دينج زياوينج من الحزب .	
١٩٧٠		بداية الإنتاج السينمائي الذي يتسم بالطول بأفلام التي تصور إنتاج مسرح جيانج كوينج الأوبرالي، مثل أوبرا «خطة الاستيلاء على جبل النمر».
١٩٧١	التخلص من لن بياو في حادث طائرة.	
١٩٧٢	زيارة كسينجر للصين.	
١٩٧٣	زاو إنلاي يخطط لعودة دينج ياوبنج.	رغم السيطرة الشديدة على الإنتاج فقد عادت من جديد الأفلام المتميزة المعتادة مع فيلم «سماوات مشمسة ساطعة».

التاريخ	أحداث تاريخية	أحداث سينمائية
١٩٧٦	وفاة زاو إنلاي في شهر يناير. وفاة ماو في شهر سبتمبر. سقوط (عصابة الأربعة) من بينهم جيانج كوينج في أكتوبر. تولي هوا جوفينج مهام السلطة بعد ماو.	- تردي الإنتاج السينمائي، لكن سرعان ما عاد إلى مستوى ما بعد الثورة الثقافية.
١٩٧٨	ظهور دينج زياوينج كقائد أول بعد الجلسة الثالثة المكتملة في الاجتماع الحادي عشر للجنة المركزية لـ CPC بدء سور الديمقراطية.	- الاسترخاء الثقافي أدى إلى نقد «الثورة الثقافية» في العديد من الأفلام. - أعيد افتتاح أكاديمية السينما في بكين وقبول دفعة جديدة من المخرجين، عرفت فيما بعد «بالجيل الخامس».
١٩٧٩	بعد رد اعتبار كثير من الشخصيات المنتمين «للثورة الثقافية» في بداية العام اتخذ الحزب موقفا من التحرريين وأغلق ملف سور الديموقراطية في ديسمبر.	فتحت أفلام مثل «زيا وهو والضحكة المرتبكة» الطريق لاستخدام عناصر التجديد السينمائية الأربعة، مثل الزوم والفلاش باك المركب، وغيرها من التقنيات النادرة حتى يومنا هذا.
١٩٨٠	زاو زيانج يحل محل هوا جيوفتح رئيسا للوزراء.	فيلم أسطورة جبل تيانيون مازال يمتد نقده إلى حملات أعداء اليمين منذ عام ١٩٥٨.
١٩٨١		حظر عرض فيلم «الحب المر» ليس فيما يخص الماضي بل الحاضر أيضا.
١٩٨٢		- التجريب في مجال السينما مازال بطيئا. - تخرج دفعة الجيل الخامس من أكاديمية بكين السينمائية.
١٩٨٣	حملة ضد «التلوث الروحي»	حظر عرض أفلام العنف والأفلام الهابطة. أصبح ووتيانمنج مديرا لأستوديو زيان وانتهج سياسة تقديم المساعدة المالية للأعمال التجريبية، وعدم التعامل مع الأفلام التجارية، مما جعل الأستوديو مرفأ لمخرجي الجيل الخامس، وتحدي أفلام ستوديو شنغهاي.

التاريخ	أحداث تاريخية	أحداث سينمائية
١٩٨٤	القدرة على الوفاء بالالتزامات وتفويض السلطة وبناء سوق اقتصادية، تمت تجربة ممارسته في المدن وكذلك في الريف.	- إنتاج أول فيلم لمخرجي الجيل الخامس «واحد وثمانية» منع الفيلم من التصدير إلى الخارج.
١٩٨٥		فك الحظر عن فيلم «الأرض الصفراء»، تم تجاهله داخل الصين، ولاقى نجاحا في محيط المهرجانات الدورية.
١٩٨٨	التضخم المالي السريع أدى إلى حالة من الاستياء بين القوى العاملة المدنية.	فوز فيلم «الذرة الحمراء» بجائزة الدب الذهبي في مهرجان برلين. أول فيلم من إنتاج الجيل الخامس يحقق أرباحا داخل البلاد.
١٩٨٩	انضمام الطلبة المنادين بالديمقراطية إلى القوى العاملة المدنية وكان رد فعل الجيش مذبحة تيانانمن.	كان وو تيانمنج وشن كيج في الولايات المتحدة في ذلك الوقت وظلا بالخارج أما تيان زوانج زوانج فقد عاد وانضم إلى زملائه وبقي في الصين. فاز فيلم «مدينة الأحزان» إخراج هو هيساو هسين بجائزة الأسد الذهبية في مهرجان فينسيا.

المشاركون في الكتاب

- **كرس بيري** : محاضر في الدراسات السينمائية، بجامعة تروبي في ملبورن. عمل مترجما للأفلام ببكين في شركة استيراد وتصدير للأفلام من عام ١٩٨٥ حتى عام ١٩٨٧. يحضر حاليا رسالة دكتوراه عن السينما الصينية بأوكلا.
- **بول كلارك** : باحث مشارك بمعهد الثقافة والاتصالات بمركز الغرب والشرق في هونو لولو. مؤلف كتاب «السينما الصينية : السياسية والثقافية منذ عام ١٩٤٩»، نشر كثيرا عن السينما الصينية، وحاليا يكمل بحثا عن الجيل الخامس .
- **شياو هيسيونج – بنج** : ناقدة سينمائية تايوانية مشهورة غزيرة الإنتاج. حاصلة على رسالة الماجستير في «الراديو وأفلام التليفزيون» من جامعة تكساس في أوستن، كتبت خمسة كتب عن السينما الصينية، وتعمل حاليا بجريدة تايمز إكسبريس الصينية ، ومحاضر بالمعهد القومي للفنون في تايبي.
- **إي .آن كابلان**: أستاذة الأدب الإنجليزي بجامعة «سني ستوني بروك»، حيث تدير معهد الدراسات الإنسانية. كتبت الدكتورة كابلان بشكل واسع عن نظرية الأفلام الأنثوية، والمرأة في السينما والأدب ... من كتبها، المرأة والسينما : وجها الكاميرا، مشاهدة التليفزيون، والرقص حول الساعة: فيلم موسيقي تليفزيوني، ما بعد الحداثة والثقافة الاستهلاكية. وألفت كتابا عن ما بغد الحداثة ومساوئها، عام ١٩٨٨، أما كتابها الجديد «الأمومة والسينما»، فعلى وشك الصدور.
- **جيني كووك والاو**: تعيش في شيكاغو، حيث حصلت حديثا على الدكتوراه عن «سينما هونج كونج وسينما الوطن الأم (الصين)» من جامعة نورث وسترن.
- **ليو أو– فان لي** : أستاذ اللغات الشرق آسيوية والأدب في أوكلا. عضو بارز من جيل حركة الرابع من مايو للكتاب الصينيين، آخر كتبه، «أصوات من البيت الحديدي»: دراسة عن لوزون، كما نشر العديد من المقالات الهامة في جريدة أكاديمية واسعة الانتشار .
- **ماري – كلير كوكيميل** : مديرة معهد التوثيق السينمائي بباريس، قامت بتنظيم العديد من المهرجانات للأفلام الصينية في أوروبا، ونشرت بإسهاب عن أفلام التحريك الصينية .

- **توني راينز**: ناقد مستقل متخصص في السينما الآسيوية. نشر كتاباته في أماكن كثيرة من العالم، وساهم بشكل كبير في تقديم السينما الآسيوية للمشاهدين الغربيين.

- **يوجين وانج** : حاصل على الدكتوراه في الفنون البصرية من جامعة هارفارد. نشر عن السينما الصينية في موضوعات – الإطار العام : والزاوية الواسعة، والثقافة العامة، جريدة الشرق – الغرب السينمائية، وترجم كتاب رونالد بارتيس. «العشاق في السينما الصينية».

- **كاترين يي–يو شو وو**: أستاذة اللغة الصينية في جامعة سان دييجو. درست أيضا في جامعة سان فرانسيسكو، ونشرت كتابين عن «الفن الصيني والشعر». تجيد الرسم والشعر. نشرت أشعارها، وقامت بعمل معارض لأعمالها في تايوان وكوريا واليابان والولايات المتحدة الأمريكية .

- **إيسترسي. إم ياو**: حاصلة على الدكتوراه عن «استوديوهات السينما والتليفزيون». من أوكلا. تكمل بحثًا عن المرأة في السينما الصينية.

صدر في هذه السلسلة

	العنوان	المؤلف	الشهر	السنة
(١)	كليوباترا في السينما	تأليف .. د. طاهر عبد العظيم	فبراير	٢٠٠٢
(٢)	روائع مهرجان كان	إعداد .. سمير فريد	أبريل	٢٠٠٢
(٣)	في ذكرى سعاد حسني	إعداد .. سمير فريد	يونيو	٢٠٠٢
(٤)	محاورات سمير نصري مع نجوم السينما العربية	إعداد .. سمير فريد	سبتمبر	٢٠٠٢
(٥)	سينما العالم الثالث والغرب	تأليف روي آرمز - ترجمة آية الحمزاوي	أكتوبر	٢٠٠٢
(٦)	رائدات السينما في مصر	الباحث .. مجدي عبد الرحمن	نوفمبر	٢٠٠٢
(٧)	محاورات سمير نصري مع نجوم السينما المصرية	إعداد .. سمير فريد	نوفمبر	٢٠٠٢
(٨)	السينما في عالم نجيب محفوظ	الباحث .. مصطفي بيومي	ديسمبر	٢٠٠٢
(٩)	نجيب محفوظ في السينما المكسيكية ...	تأليف .. د. حسن عطية	ديسمبر	٢٠٠٢
(١٠)	تاريخ السينما التسجيلية	الباحث .. ضياء مرعي	يناير	٢٠٠٣
(١١)	عزيزي شارلي	تأليف .. كامل التلمساني	فبراير	٢٠٠٣
(١٢)	صورة المرأة المصرية في سينما التسعينيات	الباحثة .. إحسان سعيد	مارس	٢٠٠٣
(١٣)	شكسبير بين السينما والباليه	مجموعة باحثين	أبريل	٢٠٠٣
(١٤)	أندريه تاركوفسكي في النقد السينمائي	إعداد .. سمير فريد	مايو	٢٠٠٣
(١٥)	اليونانيين في السينما المصرية	تأليف .. يني ميلا خرينودي	يونيو	٢٠٠٣
(١٦)	الحرب والسلام في السينما التسجيلية	تأليف .. فؤاد التهامي	أكتوبر	٢٠٠٣
(١٧)	دليل مهرجان ڤينسيا	إعداد .. سمير فريد	يناير	٢٠٠٤
(١٨)	النقد السينمائي في بريطانيا	إختيار وإعداد : أمير العمري	يناير	٢٠٠٤
(١٩)	السينما والحداثة	تأليف : جون أور - ترجمة محسن ويفي		
(٢٠)	آفاق السينما الصينية	تأليف كرس بيري - ترجمة الشريف خاطر		



